محمد العيّاشي

الإيقاع الشّعري في غناء أمّ كلثوم

1987

المطبعة العصرية - تونس

محمّد العيّاشي

الإيقاع الشّعري في غناء أمّ كلثوم

4/8 واقــول أبـــعد يصـــعب على روحـــي

ج - و يستغرق وقتا واحدا إذا وقع في موضع المقصور الثاني من نواة الخفّة ( ) أو ( ) كما في (لا) في (ولا حنّوا) في أغنية (ظلموني النّاس) من الخبب

4/8 ولا حنـــــوا على ضعــف ضــنــايـــا

د - و يستغرق وقتا ونصفا في تسهيل الإهتضام والتّوليد

- عندما يكون هاضما كما في (ني) في (ني حلاو) في أغنية (ألف ليلة وليلة) من الخبب

1987

المطبعة العصريّة

تقـــــدمة

مـازال الأسـتاذ محمد العياشي ماضيا في سعيه الدّؤوب يقفو أثر الظّاهرة الإيقاعيّة في تـراثنا الشعري بمختلف فروعه وألوانه، و بعد أن أقام صرح نظر يته الإيقاعيّة الشّامخ على أنـقاض بنيان علم العروض الذي عرّى شروخه فتهاوى من غير ما عاصم إذ دكّه البرهان الـعلمي وخذ لته المادّة الشعر يّة التي كان ادّعى لنفسه حقّ عيارها وفضل حفظها ولو أنّه ظلّ قائما في أذهان من أصرّوا على أن لا يروا غيره وأن لا يستظلوا بغير ظلّه ولا يهتدوا بغير ظلـمـائـه مستأنسين بما ألفوا مشفقين من مخاطرة الجديد وَمَخَاطِرِهِ قلت بعد أن أقام المؤلّف صرح نـظر يتـه على أنـقاض العروض وثَبتَ دَعَائِمَهُ راسخة في شعرنا الفصيح إذْ جلا ما أبهم أو بـدا لـنـا ولأسـلافه ومـعاصر يه إبهامه - من مشكلات قَدِيمِهِ الإيقاعية وأبان عن إمـكـانـات تـدبـر تـطوّر الـظاهـرة الإيـقـاعيّة في حديثه (1) هو ذا يعمد في هذا الكتاب [الـثالث] إلى دراسة إيقاع الشّعر الغنائي العامّي المصري من خلال أغاني أم كلثوم : وقد يسأل سائل عن الفائدة التي ترجى للمشتغل بإيقاع الشّعر العربي من وراء دراسة الإيقاع فـي الأزجـال الـغـنـائـيـة الـمصر يّة بل وربّما كان في موضوع الدّراسة مدعاة للإستخفاف والـواقع أنّه لا بأس على من أتى على وصف الظاهرة الإيقاعيّة في الشّعر العربي القديم هي في كـثيرمـن الأحـيـان إيـاقـعـات قديمة مركّبة وهي من انتاج التّطوّر الحاصل في كل من الشكر الشعري واللّغة التي بها قِيلَ هذا الشّعر ولا تقف الجدّة عند حدّ هذا الإيقاع أو ذاك وإنما تـتـمثّل في أساليب تَشَكُّل تلك الإيقاعات نفسها من ز يادة (القيمة المز يدة) وقلب وتركيب والتي تنبئ بإمكانية نشوء إيقاعات أخرى غير التي أحصيت، أمّا الفائدة الثالثة فهي إمكانية تتبّع صيرورة إيقاعات هذا الشّعر، شعر الغناء المصري التي أثبت الإحصاء أن بـعضـهـا انـقرض أو آئل إلى الانقراض بينما البعض الآخر يذيع و ينتشر وأنها في نزعتها الـعـامّة تسير إلى تقلّص عدّتها وهو شاهد آخر على انحسار الثقافة العربية في العقود الأخيرة وتـفـاقـرها وحبّذا لو تعدّدت مثل هذه الدراسات لتشمل معجم هذا الشعر وصوره البلاغيّة ونحوه والمقامات والتّراكيب النغميّة التي منها تُقَدُّ الألحان حتّى نقف على حجم الخسارة

1) انـظر كِـتَـابَـيْـهِ الـسابقين : «نظر ية إيقاع الشعر العر بي و «الكميّات اللّفظيّة والكميّات الإيقاعية في الشعر العربي.

والـدّمـار الـذين لحقا بالأغنية العربيّة كوجه من أوجه هويّتنا الثّقافية والحضارية المهدّدة بالطّمس والذّوبان. ولا شك أنّ مثل ذلك المسح الإيقاعي التاريخي حريّ بأن يجرى على الـشّعـر العربي الفصيح وهو مبحث شيّق ندعو المؤلف إليه رغم ضخامة حجم المادّة التي تَعُوقُ الـتّوصّل بالبحث إلى نتائج موضوعيّة قاطعة. وهنا نعود للكتاب لنقول إنّ اقتصار المؤلف في بحثه على الأزجال التي غنّتها أم كلثوم ربّما فوت عليه فرصة اكتشاف مظاهر إيقاعيّة أخرى لا تبرزها المادّة المدروسة غير أن من مزايا هذه الأخيرة فضلا عن كونها تصلح لـتكون نموذجا ممثلا للشعر الغنائي المصري باعتبار قيمة شعرائها ومكانة ملحنيها ومؤديتها، من مزاياها كونها مادّة غزيرة تمتدّ على حقبة تاريخية تربو عن نصف قرن وهو ما أتاح الجانب التاريخي من الدّراسة و يصعب توفره في غيرها ثمّ إن أصحاب تلك الأشعار بالإضافة إلى كونهم من روّاد الزّجل المصري الحديث وأساطينه هم في نفس الوقت كشأن رامي و بيرم الـتّونسي شعراء فصحى لهم مكانتهم المتميّزة كجسور يتمّ من خلالها التآثر والتلاقح بين فرعي الشعر العربي العامي والفصيح.

و بعد فإنّ قيـمة هذا الكتاب من قيمة جميع أعمال الأستاذ العيّاشي الذي استنبط لإيقاع الشعر العربي نظرية أصيلة متماسكة أسّها الواقع الشعري العربي قَدِيمُهُ وَحَدِيثُهُ وسداها حسه الفـنّي الفريد وحسبه برهانا على سلامة مذهبه تلك الوثيقة التي نشرتها مؤخرا مجلّة «فصول» المصريّة (3) التي يرجع عهدها إلى فجر هذا القرن (سنة 1900) والـتي يقول فيها صاحبها قبل قرابة القرن من الزمن وفي غير هذه الرّبوع بعيدا عن خبط المستشرقين والمستشرقين في ديارهم (4) نفس ماقاله العيّاشي (دون أن يكون للثاني أدنى سابق علم بمجرّد وجود الأوّل) عن الطابع الكمّي لإيقاع الشعر العربي مستعينا بنفس المفاهيم من سماع وزمن وسكت مسترشدا بنفس المراجع مثل الفارابي وصفيّ الدين البغدادي، وأمّا الزّبد فيذهب جفاء.

محسن صوة

سوسة في 29 مارس 1986

---

(2) انظر مثال الشّبّاب.

3) فصول : المجلّد السادس. العدد الثالث. أفريل - مايو - يونية 1986 (ركن) وثائق : الإيقاع في الشعر العربي. للأب خليل أده اليسوعي. ص. 109 - 131.

4) المصدر السابق : انظر في نفس العدد مقال، ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكمّ والنّبر في الشعر العربي. ص. 191 - 205.

الرّموز الإصطلاحية

= الخفيف المقصور، و يساوي وقتا واحدا

= الخفيف الممدود و يساوي وقتين

= الثقيل المقصور و يساوي وقتا واحدا

= الثقيل الممدود و يساوي وقتين

= الهاضم والمهضوم و يساوي الأوّل وقتا ونصفا و يساوي الثاني نصف وقت

= المولّد منه والمولّد و يساوي الأوّل وقتا ونصفا و يساوي الثاني نصف وقت

= المقصور السّاكت و يساوي وقتا واحدا

= الممدود السّاكت و يساوي وقتين

الإهداء

الى روح الشيخ زكريا أحمد

الذي :

تذوّق الموسيقى العربية كما لم يتذوّقها أحد...

وحافظ عليها كما لم يحافظ عليها أحد...

وثبت في وجه العواصف :

- شامخا كالطود يتيه على السّحاب

- ساطعا كالبدر لا يبهره الشهاب

- زاخرا كالبحر لا يخدعه السّراب

محمّد العيّاشي

المقدّمة

لا أريد أن أتبسّط في وصف المستوى الرّفيع الذي بلغه فنّ الموسيقى والغناء في أرض الكنانة خاصّة في النّصف الأوّل من هذا القرن. ذلك أن لهذا الفنّ من قوّة الدّلالة وفصاحة العبارة ما يستطيع أن ينطق به عن نفسه بما يغني عن كلّ وصف. يكفي لذلك أن نستعرض قائمة الفنّانين من الشّيخ سلامة حجازي الى بليغ حمدي مرورا بمحمّد عثمان وعبده الحمولي وسيّد درويش وعبدالحيّ حلمي وصالح عبدالحي ورياض السّنباطي ومحمّد عبدالوهّاب وفريد الأطرش وكمال الطّويل وكارم محمود وغيرهم كثير؛ قلت يكفي أن نستعرض هذه القائمة ونتصوّر روعة ما أنتجوه على طول هذه الفترة من الرّوائع الفنيّة الخالدة سواء من حيث الكميّة أو من حيث الكيفيّة لندرك روعة هذا الفنّ وقيمته العجيبة وإن كان التقييم الصحيح يبدو عسيرا في هذا الميدان لأنّنا نخشى في كلّ مرّة أن تكون للعاطفة يد في نوعيّة الأحكام الصّادرة. فهل ننتظر أن يطالعنا العلم بأجهزة تتولّى تحليل الآثار الفنيّة تحليلا دقيقا مجرّدا من كل عاطفة ثمّ تصدر أحكامها فيها بالتجرّد المطلوب! إذّاك تتبيّن قيمة هذا الفنّ وروعته بعيدا عن كلّ الإعتبارات السّياسيّة والعقائديّة والعنصريّة وغيرها. وإذّاك نعرف منزلة هذا الفنّ ومكانه بالنسبة الى كلّ التراث العالمي من الغناء والموسيقى.

في سماء هذا الفنّ نجم كوكب امتاز بسموّه وتميّز بإشراقه وتربّع على عرش الجمال فريد عصره وسلطان زمانه. هذا الكوكب هو كوكب الشّرق السيّدة أم كلثوم.

ولقد مضى ما يناهز العقد على فراغي من تأليف كتابي «نظريّة إيقاع الشعر العربي» الذي بسطت فيه قضيّة إيقاع الشعر الفصيح؛ وهو تراث جاهليّ قديم. وهو هو لازم اللّغة المعربة من الجاهليّة الى اليوم وسايرها في مختلف أطوارها الأدبيّة والفنيّة فكان أحقّ بالعناية من أيّ شيء آخر. غير أنّي كنت عازما ـ حال فراغي منه ـ أن أتفرّغ لدراسة الإيقاع الشّعري في آدابنا الشعبية وفي أغانينا المعاصرة. ولكنّ شواغل شغلتني وموانع قعدت بي عن طلب ما أريد أهمّها عدم توفّر المادّة الضروريّة للبحث. حتّى وقع بين يديّ كتاب بعنوان «حياة وأغاني كوكب الشّرق أم كلثوم» من منشورات دار «مكتبة الحياة» ببيروت يتضمّن مجموعة أغانيها الكاملة. ولقد سررت

بهذا الحدث أيّما سرور لأنه صادف هوى في نفسي إذ كنت أعتقد أن فنّ أم كلثوم هو أحقّ الفنون الإيقاعية المعاصرة بالعناية والدّرس لأنه يمثّل القمّة قمّة الفنّ العربي المعاصر.

هذا ولعلّ عناصر الفنّ الغنائي العربي لم تكتمل قطّ اكتمالها في أغاني أم كلثوم. وأريد بعناصر الفنّ الغنائي الشعر واللّحن والآداء بصفة خاصّة ـ فأمّا الأداء فإنّي أعتقد أن أم كلثوم لم تدع فيه من شأو إلا بلغته ولا غاية إلا أدركتها وهو أمر معروف مشهور لا يحتاج الى شرح أو تفصيل. وأمّا اللّحن فإنّ أم كلثوم لم تكن بالتي تعوزها المادّة الغنائية كي ترضى بأن تؤدّي أيّ شيء ولا بالتي تعوزها قوّة الذّوق كي لا تجيد اختيار الأغاني التي تلزمها لغنائها؛ وهي الحريصة على شهرتها في ميدان الغناء والغيورة على مركزها في سماء الفنّ ككوكب لا ينبغي لأحد أن ينافسه إشراقا أو يطاوله رفعة.

أضف الى ذلك أن أهمّ مزوّديها وهم رياض السّنباطي وزكريّا أحمد ومحمّد القصبجي قد لازموها عقودا طويلة من السّنين وأفردوها باهتمامهم وعنايتهم ودرسوا جيّدا خصائصها الصّوتيّة وإمكانياتها الفنيّة حتى لقد كانت تلاحينهم لها تأتي على قدّ مقاسها بالضّبط. وهوما يوفّر لها أكثر ما يمكن من حظوظ النّجاح. حتّى جاءت الفترة التي غنّت فيها لمحمّد عبدالوهاب وبليغ حمدي ومحمّد الموجي الى جانب رياض السّنباطي. فإذا بهم يتسابقون الى أم كلثوم يتزاحمون على بابها والمورد العذب كثير الزحام.

وأمّا نصوص الأغاني فقد نهلت أم كلثوم من موارد كثيرة متنوّعة: فغنّت من الشّعر القديم والحديث ومن الشّعر العمودي والحرّ وغنّت لكثيرين من شعراء مصر وغيرهم إلا أنّ اثنين من بينهم جميعا استأثرا بإعجابها واحتكرا الأعمّ الأغلب من تراثها: أولهما أحمد رامي والثاني بيرم التّونسي.

فأمّا أحمد رامي فتمتاز مساهمته بالكثرة والجودة في آن واحد. ولقد رافقها في جلّ أطوار حياتها الفنيّة حتّى لكأنما خلق لها وخلقت له إذ ألّف لها ما يقارب مائة وخمسين أغنية. وهي نسبة ضخمة من مجموع تراثها. فكانت منزلته في فنّها ممتازة كمنزلة

رياض السّنباطي بالنسبة الى التّلحين. أليس هو الذي ألّف لها : أنت الحب ورباعيّات الخيام وغلبت أصالح و ياالّي كان يشجيك أنيني وسهران لوحدي وجدّدت حبّك ليه وقصّة حبّي وعوّدت عيني ودليلي احتار وهجرتك وفاكر لمّا كنت جنبي و ياظالمني ورقّ الحبيب وغير ذلك كثيرا. وهي آثار رائعة جديرة أن تبوّئ أحمد رامي أسمى منزلة بين شعراء أم كلثوم.

وأمّا بيرم التّونسي فتتميّز مساهمته بالجودة دون الكثرة إذ لا نحصي له إلا ثلاثين أغنية تقريبا إلا أنّه ينافس زميله في كبريات الأغاني لأنّه هو ألّف شمس الأصيل والحبّ كده والقلب يعشق وأنا في انتظارك والآهات وأهل الهوى والأوّله في الغرام والأمل وهو صحيح وهي آثار عظيمة تدلّ على عبقريّة الشّاعر وتنزله من فنّ أم كلثوم منزلة متميّزة بعد أحمد رامي كمنزلة زكريّا أحمد بعد رياض السّنباطي بالنسبة بالى التّلحين.

وفي العموم، فإنّ كل الأغاني التي ألّفت لأمّ كلثوم تمتاز بنفس خاصّ تفوح منه رائحة الجلال والفخامة سواء كان من تأليف أحمد رامي و بيرم التّونسي أو سواهما كمرسي جميل عزيز أو أحمد شفيق كامل أو عبدالوهاب محمد أو غيرهم.

فإذا اعتبرنا ما لشعر أغاني أم كلثوم من المستوى الأدبي الرّفيع وما استطاع أن يحتويه من الألحان و يتضمّنه من عجائب الفن ؛ واعتبرنا أنها غنّت لكامل الخلعي الى عهد عبدالوهّاب محمّد مرورا بمأمون الشّناوي وكامل الشّناوي ومرسي جميل عزيز الى جانب أحمد رامي و بيرم التونسي، فإنّا نستنتج أن شعر أغانيها يغطّي مساحة واسعة في شعر الغناء المصري تجعله جديرا بأنّ يتّخذ مثالا صادقا لهذا الشعر يمكن أن يعتمد أكثر من أي شعر سواه في دراسة إيقاع الشعر في الأغنية المصريّة المعاصرة.

فما هو مصدر هذا الإيقاع ؟ ما هي خصائصه ولوازمه ؟ما هي المبادئ التي يقوم عليها ؟ الى أي عهد يرجع وضعه ؟ ما هي أطوار انبعاثه وازدهاره ؟ ما هي المؤثّرات العاملة فيه ؟ هل يستمدّ جذوره من الشّعر العربي الفصيح ؟ هل تأثّر بإيقاع الموسيقى العربية القديمة التي ترجع الى القرون الوسطى ؟ هل نجد فيه ظاهرة الميزان التي ظهرت أخيرا في الشّعر العربي الفصيح ؟ ما هي وجوه الشبه و وجوه الإختلاف بينه و بين إيقاع الشّعر العربي التقليدي ؟

تلك كلّها أسئلة تلتمس الإجابة لتكون المعرفة بهذا الإيقاع كاملة والإحاطة به شاملة. وفي ما يخصّني فإنّي أقرّ بالعجز عن الإجابة إلا ما تيسّر وهو ما أستطيع أن أستمدّه من الإيقاع نفسه كخصائصه ولوازمه ووجوه الشبه بينه و بين إيقاع الشّعر العربي الفصيح وما أشبه ذلك. وأمّا ما عداه ممّا يتعلّق بمصدره وأطوار انبعاثه والمؤثّرات العاملة فيه، فهي أمور تتطلّب أبحاثا طويلة ومراجع شتّى لا تتوفّر لي حيث أنا. فأحيل الأمر على الأساتذة والطّلبة في الجامعات لتدارك النّقص.

هذا ولئن حرصت كلّ الحرص على أن أقوم بهذا العمل فثقة منّي بعظيم فائدته ورغبة منّي خالصة في المساهمة بما يتهيّأ لي في خدمة المعرفة و بالله التوفيق

محمد العيّاشي

الأساس الكمّي في الإيقاع الشعري
للأغنية المصرية المعاصرة

يقوم الإيقاع الشعري للأغنية المصرية - كإيقاع الشّعر العربي الفصيح - على أساس الكميّة. فتتساوى دوراته كلها مع بعضها في كميّات الوزن والوقت تساو يا مطلقا. وهو أمر واضح لا يحتاج الى تدليل و يكفي لإثبات ذلك ملاحظة النّماذج الآتية عند تقطيعها.

كان قلبك فين وحنانك فين كان فين قلبك
أنا أنسى جفاك وعذابي معاك ماانساش حبّك

من أغنية (أنساك) لمأمون الشناوي. وتقطيعها :

كـان قلـ | ـبك فين | وحنـا | نـك فين | كـان فيـن | قلبـك

4 4 4 4 4 4

أنـا أنـ | ـسى جفـاك | وعـ | ـذا بـي | معاك مـا | انساش حـبّك

4 4 4 4 4 4

وهي من إيقاع الخبب ([illegible]). ومعلوم أن العنصرين الخفيفين ([illegible]) الواقعين في منطقة الخفّة يقبلان التحوّل الى ممدود خفيف واحد ([illegible]) بتسهيل الجمع أو الى هاضم ومهضوم بتسهيل الإهتضام ([illegible]) وهو ما يخوّل لنا أن نكتب :

([illegible]) = ([illegible]) = ([illegible])

وقس على ذلك من نفس الإيقاع قول أحمد رامي من أغنية (سهران لوحدي)

كان عهد جميل حاسد وعزول والبال مشغول وتقطيعه:

كـان عهـ | ـد جميـل | حـاسـد | وعـ | ـزول والبـال | مشـغـول

4 4 4 4 4 4

وقول بيرم التونسي من أغنية (هو صحيح)

إزّاي يا ترى آه ده الّي جرى ما اعرفش أنا

وتقطيعه :

إزّاي | يـا تـرى | آه ده الـ | ـلي جرى | ما اعرفـ | ـش أنـا

4 4 4 4 4 4

وقول مرسي جميل عزيز من أغنية (فات المعاد)

وكفايه بقى تعذيب وشقا

وتقطيعه

وكـفـا | يه بـقى | تـعذيب | وشقـا

4 4 4 4

وقول عبدالوهاب محمّد من أغنية (للصّبر حدود)

مـا تـصـبـرنـيـش بـوعـود   وكـلام مـعـسـول وعـهـود
أنـا يـامـا صـبـرت زمـان   عـلـى نـار وعـذاب وهـوان

وتقطيعه :

مـا تـصبـ | ـبرنيش | بـوعـود | وكـلام | معسـول | وعـهـود

4 4 4 4 4 4

أنـا يـا | مـا صبر | ت زمـان | علـى نـار | وعـذاب | وهـوان

4 4 4 4 4 4

وهي كلّها من الخبب. وقد تساوت فيه الدّورات مع بعضها بما يفرض اعتبار الأساس الكمّي فيها. وكلّ ما يبدو مخالفا لهذا المبدا إنّما هو مجرّد وهم ناتج عن غموض بعض الظّواهر الإيقاعية التي تأتي من قبل التّسهيل (الزّحاف) أو التّلوين (العلّة). وإذن فلا بدّ من وراء ذلك من سرّ لو كشفناه لزال الغموض. وذلك كالذي في قول مأمون الشّناوي من أغنية (ودارت الأيّام).

وقابلته نسيت الّي خاصمت ونسيت اللّيل الّي سهرته

وتقطيعه :

وقـابلـ | ـته نسيـ | ـت الّي | خاصمتـه | ونسيـ | ـت الليـ | ـل الّي | سهرته

4 4 4 ؟ 4 4 4 4 ؟ 4

و يبدو فيه واضحا زيادة مقطع (خا) فائض عن حجم الدّورة الثّالثة وآخر (سـ) فائض عن حجم الدّورة السّابعة وهو ما يتخرّم به التّعادل الكمّي بين الدّورات الإيقاعية في هذا البيت و بالتالي يشكّك في أن يكون إيقاعه قائما على أيّ أساس كمّي.

والسّر في ما يبدو فيه من الخلل يكمن في أن مأمون الشّناوي استعمل فيه تسهيلا إن وجد مثله كثيرا في إيقاع شعر الأغاني المصرية المعاصرة بما يجعله مبدأ راسخا فيه رسوخ الجبال فإنّه لا أثر له في علم العروض. وهو ما يقلق العروضيين لأنّهم يعتقدون أنّ علم العروض هو المرجع الأوّل والأخير لكلّ ما يتعلّق بأمور الوزن والإيقاع. فإذا التمسوا له تفعيلة تلائمه لم يظفروا بشيء مقبول عروضيّا. إذ تفضي بهم المحاولة الى النّتيجة الآتية :

وقـابلـ | ـته نسيـ | ـت الّي | خاصمته | ونـسيـ | ـت الليـ | ـل الّي | سهرته

4 4 4 5 4 4 4 5

وهي نتيجة غير مشجّعة إذ تسفر عن اختلاط واضح في البيت تبرز فيه الى جانب دورات الخبب ذات الأربعة عناصر دورتان من صنف (فعولن) تقتضي الواحدة منها خمسة عناصر وهو ما يتخرّم به التعادل الكمّي الذي يجب أن يكون ثابتا بين الدّورات.

فإذا ذهبوا الى تقطيع بيت آخر من صنفه كهذا الذي في أغنية (حيّرت قلبي معاك) لأحمد رامي :

خـاصـمـتـك بيـنـي و بين روحـي   وصـالحـتـك وخـاصـمـتـك ثـانـي

قطّعوه على النحو التالي :

خاصمـ | ـتك بيـ | ـني و بين | روحي | وصالحتك | وخاصمتك | ثـانـي

4 4 4 4 6 6 4

وهو ما يدعو الى الحيرة والإرتباك إذ تختلط عليهم فيه دورات من الخبب ودورات من الرّمل الذي يكون في الشّعر الفصيح. وهو أمر يبعث على الفشل واليأس لأن اختلاط الخبب بأوقاته الأربعة والرّمل بأوقاته الستّة يمنع من أن يكون إيقاع هذا البيت قائما على أيّ أساس كمّي أو كيفيّ.

والصّواب هو أنّ هذا البيت كلّه من الخبب لا أثر للرّمل فيه. وغاية ما في الأمر أنّه لا يعالج بالبصر وأن مثله لا يعالج إلا بالسمع. فإنّه عند ذلك وعند ذلك فقط يظهر على حقيقته خببا خالصا لا يخالطه شيء.

4/8 خاصمـــتك بيـــني وبين روحـــي | وصالحـــتك وخاصمتك | ثـــاني

والذي حصل هو أنّ الدّورة السادسة تعرّضت الى تسهيل مجهول عند العروضيين هو تسهيل التوليد par division الذي يعمد فيه الى الثقيل الممدود ( ) الذي يستغرق وقتين فيقتطع منه عنصر خفيف مقصور

(⟵)

ويخوّل للأوّل (المولّد منه) وقت ونصف، ويخوّل للثّاني (المولّد) قدر نصف وقت. والجملة وقتان ويحصل كلّ هذا التصرّف في حدود القيمة الكمّيّة للعنصر الممدود وفي حدود القيمة الكمّيّة للدّورة الإيقاعية بحيث تبقى دائما متساوية مع عامّة الدّورات. وإذاك يرجع هذا العجز الى الخبب لينساق مع الصّدر الذي سلم من تسهيل التّوليد، في حركة إيقاعية واحدة. وإذا رجعنا الى بيت مأمون الشّناوي وتحسّسناه مليّا وجدنا فيه دورتين قد تعرّضتا لتسهيل التوليد إحداهما في الصّدر والأخرى في العجز و يكون ترقيمه على النّحو التالي :

4/8 قابلـــته نسيـــت الّي خا | صمته | ونسيـــت الليـــل الّي ســـهرته

وهو التقطيع الذي يبرزه على حقيقته و يضمن لجميع دوراته أن تكون متساوية مع بعضها كمّيا وكيفيّا بما تقتضيه قوانين الإيقاع.

هذا وليست ظاهرة التوليد بالغريبة عن الشعر العربي ولكنّها قديمة فيه كقدم الشّعر الجاهلي إذ نجدها في المخلّع والمنسرح وظهرت مؤخّرا على نطاق أوسع في الشّعر العربي المعاصر الفصيح حين يخضع الى مبدإ الميزان (أنظر الفصل الذي نشرناه في مجلة

الفكر عددي أكتوبر 1978 وفيفري 1979 ـ تحت عنوان : مولد الميزان في الشعر العربي). ويمكننا أن نستنتج من هذا أنّه لمّا كان شعر الأغاني المصريّة سابقا لشعر أدونيس وأشباهه فإنّه ينبغي أن يكون شعر الأغاني هو الذي أثر في شعر الميزان حتى ظهرت فيه ظاهرة التوليد على نحو لم يكن معروفا في الشعر الفصيح.

تلك نماذج من الخبب عندما يتحقّق فيه التعادل الكمّي بين الدّورات الإيقاعية وعندما يبدو فيه التعادل الكمّي متخرّما شرحت ظروفه وأوضاعه و بيّنت وجه الرأي فيه. وهذه نماذج من التّوخت الوافر.

مـــا بين بـــعـــدك وشـــوقـــي إلـــيـــك   وبين قـــربـــك وخـــوفـــي عـــلـــيـــك

وهو من أغنية (دليلي احتار) لأحمد رامي. وهذا تقطيعه :

مـــا بين بـــعـــدك | وشـــوقـــي إلـــيـــك | وبين قـــربـــك | وخـــوفـــي عـــلـــيـــك

7   7   7   7

باعتبار الفارق الزّمني الذي ينبغي أن يكون بين المقصور الممدود والذي هو بنسبة التضعيف كما كان الشأن مع الخبب. وهو يتألّف من سبعة أوقات. و تتعرّض مقصوراه المتلازمان لتسهيل الجمع على نحو ما يكون في الخبب. وقد تحقّق التعادل فيه بين جميع الدّورات بما تقتضيه قوانين الإيقاع وقس عليه قول أحمد رامي من أغنية (أحبّك وانت موش داري)

أغير واصبر ومين يـــصبر عـــلـــى الـــغـــيـــره
واقـــول وانـــكـــر وأهـــل الـــعـــشـــق فـــي حـــيـــره

وهذا تقطيعه :

أغير واصبر | ومين يـــصبر | عـــلـــى الـــغـــيـــره

7   7   7

واقـــول وانـــكـــر | وأهـــل الـــعـــشـــ | ـــق في حـــيـــره

7   7   7

وقوله من أغنية (هجترك)

هجرتك يمكن انسى هواك واودّع قلبك القاسي

وهذا تقطيعه :

هجرتك يـ | ـمكن انسى هواك | واودّع قلـ | ـبك القاسي

7 7 7 7

وقول مأمون الشّناوي في أغنية (بعيد عنّك)

نسيت النّوم وأحلامه نسيت لياليه وأيّامه

وهذا تقطيعه :

نسيت النّوم | وأحلامه | نسيت لياليه | وأيّامه

7 7 7 7

ونلاحظ أنّ جميع هذه النماذج قد تعادلت فيها الدّورات بما يفرض اعتبار الأساس الكمّي في هذا الإيقاع الشّعري على نحو ما يكون في الإيقاع الموسيقي.

ذلك المبدأ ثابت راسخ في الإيقاع الشعري للأغاني المصريّة رسوخه في إيقاع الشّعر العربي التقليدي وكلّ ما يبدو مخالفا له إنّما هو مجرّد وهم ناتج عن غموض بعض الظواهر الإيقاعية وامتناعها على البصر. وذلك كالذي في قول بيرم التونسي في أغنية (حلم) من إيقاع النوخت الوافر :

حبيب قلبي وافاني في معاده ونوّل بعدما طوّل بعاده

وهذا تقطيعه :

حبيب قلبي | وافاني في | معاده | ونوّل بعـ | ـد ما طوّل | بعاده

7 7 5 7 7 5

و يبدو فيه واضحا تخرّم التعادل بين الدّورات الإيقاعية. وذلك لوجود دورتين ذواتي خمسة أوقات تتخلّلان الدّورات الأخرى ذات السّبعة أوقات والتي هي دورات النّوخت الوافر. ونلاحظ نفس الشيء في أغنية عبد الفتّاح مصطفى (أقول لك إيه عن الشّوق)

أقول لك إيه عن الشوق يا حبيبي أقول لك إيه ومين غيرك داري بي

وتقطيعه :

أقول لك إيه | عن الشوق يا | حبيبي | أقول لك إيه | ومين غيرك | داري بي

7 7 5 7 7 5

وإذا بنفس الظاهرة تتكرّر في نفس المواضع أعني دورتي الختم (أو دورتي العروض والضّرب). وإذن فليس هذا باختلال يعتري النّوخت الوافر. وما هو إلا نوع من التفنين لتلوين الختم (القافية) على نحو ما يكون في الشعر الفصيح من إسكات العنصر الممدود الأخير من دورتي العروض والضّرب

مفاعلتن | مفاعلتن | مفاعل إسْ | مفاعلتن | مفاعلتن | مفاعل إسْ

7 7 7 7 7 7

وهو ما لم يدركه الخليل عندما سمّى (ه ــ ــ) سمّاها (فعولن) مستهينا بأهمّية التعادل الكمّي الذي ينبغي أن يكون حاصلا بين الدّورات الإيقاعية. وأرباب الموسيقي أحقّ أن يدركوا هذه الحقيقة من العروضيين لأنّهم هم يتحسّسون الإيقاع بالسّمع فيدركونه بجميع عناصره ما نطق منها وما كان ساكتا. واللّطيف في الأمر أن هذا الخطأ لا يرتكب على مستوى الشّعر والشعراء ولكن على مستوى العروض والعروضيين. فأمّا الشعر فإنّه لا تظهر سلامة إيقاعه إلا متى وقفنا على تفسير ظواهره واكتشاف دفائن أسراره. وأما الشّعراء فإنّهم إذا انشدُوا قصائدهم في الوافر أنشدوها بكيفيّة تستجيب الى مقتضيات الحركة الإيقاعية. فيلتزمون السّكوت بعد (فعولن) أو (مفاعل) بالقدر الذي كان يستغرقه العنصر الممدود السّاكت لو كان ناطقا.

ذلك مبدأ الإسكات وكيف يعالج به النوخت الوافر للتلوين. وهو ظاهرة إيقاعية مناقضة لظاهرة التّوليد التي يعالج بها الخبب للتّسهيل. و يتمثّل التناقض بينهما في أنّ التوليد إذا كان أشبه بالزّيادة فإنّ الإسكات هو أشبه بالنقص. والزّيادة والنّقص كلاهما يتعارضان مع مبدإ الكمّيّة الذي هو أسّ من أسس الإيقاع الثابتة. وذلك هو الإلتباس الخطير الذي أردنا رفعه في هذا الفصل لإثبات الأساس الكمّي للإيقاع الشعري في الغناء المصري المعاصر.

العــلاقــة
بين الحركة الإيقاعية والحركة اللّفظية
في شعر الغناء المصري

ـ الحركة الإيقاعية

للحركة الإيقاعية كمّيات من الوزن والوقت.

كمّيات الوزن في الحركة الإيقاعية :

الوزن هو ما يحدثه الإيقاع من انطباع الثّقل أو الخفّة حين تثقل الحركة وحين تخف. وكمّياته صنفان : جزئية وجمليّة.

1) الكمّيات الجزئية من الوزن :

هي كمّيات تخصّ العناصر الإيقاعية. وهي الأجزاء التي يتألّف من مجموعها الإيقاع. وهي ثلاثة أصناف : خفيفة وثقيلة وساكتة لا وزن لها.

أ ـ العنصر الخفيف :

وهو ما يحدث انطباع الخفّة، و يرمز إليه بالصّورة الصّوتية (تك)

ب ـ العنصر الثقيل :

وهو ما يحدث انطباع الثقل، و يرمز إليه بالصّورة الصّوتية (دم)

ج ـ العنصر السّاكت :

وهو ما تسكت فيه الحركة و يستمرّ الوقت. وهو عنصر له وزنه وإن كان لا وزن له إذ يتخلّل العناصر لتعديل النّسبة بين الثقل والخفّة كما يمدّ به الممدود ليتميّز عن المقصور.

2) الكمّيات الجملية من الوزن :

هي ما يحدثه الإيقاع بجملة عناصره من انطباع الثّقل أو الخفّة. ويختلف هذا الإنطباع باختلاف العناصر الإيقاعية من حيث وزنها وتركيبها.

كمّيات الوقت في الحركة الإيقاعية :

هي القيم الزّمنية التي تستغرقها العناصر الإيقاعية متى اعتبرناها جملة واحدة أو كلّ عنصر على حدة.

1) الكمّيات الجزئية من الوقت :

هي قيم زمنيّة تخصّ العناصر الإيقاعية. وهي المدد التي تستغرقها العناصر مستقلّة عن بعضها متساو ية فيها أو متفاوتة حسب نسب يدركها الحسّ و يقرّها الذّوق.

ـ الزّمن الأوّل ـ

هو المدّة الزمنيّة الأصليّة التي بالنظر إليها تكون نسب العناصر جميعا. ذلك أن العناصر الإيقاعية ليست متساو ية مع بعضها في الوقت بالضرورة. ولكنّها تتفاوت بينها بنسبة النّصف أو الرّبع أو غير ذلك حسب الخفّة والسّرعة. فتكون قيمة العنصر الإيقاعي مساو ية لقيمة الزمن الأوّل أو بنسبة التضعيف أو بنسبة الثّلث أو الرّبع أو غير ذلك. والزمن الأوّل عند الشرقيين هو ما يقابل ذات الشيلة عند الغربيين

2) الكمّيات الجمليّة من الوقت :

هي جملة المدد التي تستغرقها العناصر المشتمل عليها الإيقاع. وهي قيمة ثابتة لا تحتمل الزّيادة ولا النقص. فهي تتعارض تماما مثلا مع مبدإ العلّة عند العروضيين حين يقولون بعلّة الزّيادة وعلّة النقص. وهو خطأ فاحش لا يدرك خطورته إلا من مارس الإيقاع في الموسيقى. و يرمز الى الكمّيّة الإيقاعية الجمليّة بكسر يدلّ بسطه على عدد عناصر الإيقاع و يدلّ مقامه على قيمة الزّمن الأوّل وتقابلها دائما عندنا قيمة ذات الشيلة. فإذا كان الإيقاع ذا أربعة عناصر أو سبعة أو أربعة عشر تكون الكسور الدّالة عليه $\frac{4}{8}$ أو $\frac{7}{8}$ أو $\frac{14}{8}$

تلك الكمّيّات الإيقاعية. وأما كيفيّاته فأبرزها النّظام الذي هو ثابت لازم إلا ما أتاه من قبل التسهيل والتلوين.

الحركة اللّفظية :

للحركة اللفظية كما للحركة الإيقاعية كمّيات من الوزن والوقت. ومن هنا أتت العلاقة التي تقوم بينها والتي خوّلت لها أن تجتمعا على خدمة الفنّ الشّعري.

الكمّيات اللفظية من الوزن :

اللغة حركة تخف أو تثقل حسب المقاطع اللفظية المكوّنة لها والتي لا تخلو من انطباع تحدثه في النفس ووزن توحي به يتراوح بين الثّقل والخفّة. والمقاطع اللفظية صنفان :

1) المقطع الخفيف :

هو ما تكوّن من متحرّك واحد لا يليه ساكن أي من مقطع مقصور. و يتعيّن لتصوير الخفّة. وهو مبدأ لا يزال ثابتا في الفصحى. وأما في لغة الأغاني المصرية فإنّ الأمر قد تغيّر وأصبح من الممكن مخالفته إذا اقتضت حركة الإيقاع. وإذن فإنّ المقطع المقصور يكون غالبا خفيفا و يلعب دورا هامّا جدّا في الدّورة الإيقاعية لندرته فيها. ولأنه هو الذي يحدّد بندرته للسّمع حدود الإيقاع وكيفيّاته ولونه المميّز إذ حسب مواقعه تتبلور الدّورة الإيقاعية في خضمّ المقاطع الممدودة التي يزخر بها البيت. فتشير الى نفسها بشخصيتها المتميّزة عن بقيّة الإيقاعات. وذلك كالذي في هذا البيت من التوخت الرّمل.

الأمـل لـو|لاه عليـه|كنـت في حبـ|ـبك ضحيـه

ذلك عندما يكون المقطع المقصور خفيفا. ولكنّنا لا نعدم حالات يكون فيها المقصور ثقيلا تماشيا مع حركة الإيقاع. وذلك عندما يقع على العنصر الإيقاعيّ الثقيل كما في قول بيرم التونسي في أغنية (أنا في انتظارك)

علـى كـده أصبحت وأمسيت   وشـافـونـي وقـالـوا تجنّنـت

وقد ثقّل الشاعر المقطع المقصور (عـ) في (على) والمقطع المقصور (ق) في (وشافوني) لوقوعها على العنصر الثقيل الأوّل من إيقاع المصمودي الصّغير

2) المقطع الثقيل :

وهو ما تآلف من متحرّك يليه ساكن أو ساكنان أي من مقطع لفظيّ ممدود بساكن أو ساكنين و يتعيّن لتصوير الثّقل. وهو مبدأ لا يزال ثابتا في إيقاع الشّعر الفصيح مع اختلاف يتمثّل في أمرين :

أوّلهما : أن الممدود بساكنين لا يظهر في الشّعر الفصيح إلا في آخر الختم بينما يظهر في شعر الغناء المصري في ختم البيت وحتّى في حشوه كما في المقطع (لاه) في (لولاه) في أغنية (الأمل) لبيرم التونسي.

الأمـل لـو|لاه عليـه|كنت في حبـ|ـبك ضحيّة

والثاني أن المقطع الممدود لا يقع في الشعر الفصيح إلا على العنصر الإيقاعي الثّقيل الممدود ؛ بينما يجوز وقوعه في الغناء المصري حتّى على العنصر الإيقاعي الخفيف المقصور كما في (ني) في (زارني) و(لي) في (د الّي راح) من أغنيّة أحمد رامي (زارني طيفك)

زارنـي طيفك|في منامـي|جدّد العهـد الّـي راح

الكمّيات اللفظيّة من الوقت :

تنقسم المقاطع اللفظية في شعر الغناء المصري نظريّا الى صنفين : مقاطع مقصورة ومقاطع ممدودة وهو مبدأ إن لم يكن ثابتا راسخا كما في إيقاع الشّعر الفصيح فهو على الأقلّ لا يزال غالبا رغم انتقاضه في كثير من الحالات. وإذن فقولي «نظريّا» هو من قبيل الإحتراس لأنّ الواقع العملي كثيرا ما يخالف ذلك المبدأ إمّا تسامحا وإمّا اضطرارا.

1) المقطع المقصور:

وهو المقطع الذي يستغرق وقتا زمنيّا واحدا أي قيمة زمنيّة مساوية لقيمة الزّمن الأولّ. و يتآلف نظريّا من متحرّك لا يليه ساكن كما في (ظ) و(لـ) من (ظلموني) في قول بيرم التونسي :

$\frac{4}{8}$ ظلمـو نـي والـ|ـحـق|مـا معـايـا

فللمقصورين (ظلـ) وقتان ؛ وللممدود (مو) وقتان والجملة أربعة أوقات. وهي القيمة الزّمنيّة لكامل دورة الخبب. وقلت «نظريّا» لأن هذا هو الأصل والغالب في الإستعمال غير أنّنا كثيرا ما نقع على ما يخالف ذلك :

أ ـ فيساوي المقصور نصف وقت وذلك عند التسهيل من الإهتضام والتّوليد.

ـ فأمّا عند الإهتضام الذي يلحق منطقة الخفّة فإنّ تلك القيمة تحصل حين يمتدّ أوّل المقصورين (الهاضم) على حساب الآخر المهضوم. فيستأثر بوقت ونصف و يبقى للثاني نصف وقت فقط كما في (ياص) في أغنية (ياصباح الخير) من الخبب.

4/8 يا صبـــاح الخيـــر يـاللّي مـــعانـــا

ـ وأمّا عند التّوليد الذي يلحق منطقة الثّقل فإن تلك القيمة تحصل حين يقتطع من العنصر المـمدود عنصر مولّد فتسند إليه قيمة نصف وقت و يبقى للمولّد منه وقت ونصف عملا بمبدإ التوليد. وذلك كما في المقطع (سـِ) في (ل الّي سِـ) في أغنية (ودارت الأيّام)

4/8 ونـســيـت الليـــل إلي سـهـرتـه

وجدير بالملاحظة أن التوليد قد يتسلّط حتّى على العنصر الإيقاعي الفرد حين يقسم نصفين قيمة الواحد منها قيمة العنصر المولّد نصف وقت ويحتلّها مقطعان مقصوران كما في (ولـ) من (ولمحت) في أغنية (شفت بعيني) من السّابغ.

14/8 | ولـمحـت عـل صـدره الرّمّـان |

وقد وقعت فيه (ولـ) في موضع (سـ) من (سكتّ) في أغنية (سكتّ والدّمع تكلّم)

14/8 | سـكـت والـدّمـع تـكلّم |

ب ـ و يساوي المقصور وقتا ونصفا عند التوليد إذا وقع في منقطقة الثقل على عنصر مولّد منه. وهو أمر ممكن كما في المقطع (ت) من (واتهموني) في أغنية (ظلموني النّاس) من الخبب.

4/8 والجـــانـي سبوه | واتــهـمــوني

وكما في المقطع (ت) من (خدتني) في أغنية (ألف ليلة وليلة)

4/8 خدتـنـي | بالحـب فـغمـضة عيـن

وإذن فإنّ المقطع المقصور يستغرق في الأصل وقتا إيقاعيا واحدا. ولكنّه يستطيع

أن يتوسّع في وقت ونصف و يتقلّص في نصف وقت عند التسهيل من الإهتضام والتّوليد.

2) المقطع الممدود :

وهو الذي يستغرق وقتين. وهي قيمة نظرية بحتة لأنّ الواقع العملي يفيدنا أن الشعراء قد تسامحوا في قيمة الممدود تسامحا كبيرا :

أ ـ فيستغرق وقتين (غالبا) كما في (كان قلبك فين) في أغنية (أنساك) من الخبب.

4/8 كـان قلـبك فيـن | وحـنـانـك فيـن

ب ـ و يستغرق نصف وقت في تسهيل الإهتضام والتّوليد.

ـ عندما يكون مهضوما كما في (لي) في (الّي تشعل) في أغنية (إيه أسمّي الحبّ) من المديد

14/8 إيه أقـول عـلْ حبّ آه ياني الّي تشعل ناره في ثـوانـي

ـ وعندما يكون مولّدا كما في (لى) في (على) في أغنية (حيّرت قلبي معاك) من الخبب.

4/8 واقـول أبـعـد يصـعـب على | روحـي

ج ـ و يستغرق وقتا واحدا إذا وقع في موضع المقصور الثاني من نواة الخفّة (ٮ ٮ) أو ( ) كما في (لا) في (ولا حنوا) في أغنية (ظلموني النّـاس) من الخبب

4/8 ولا حنـوا على | ضعـف ضنـايـا

د ـ و يستغرق وقتا ونصفا في تسهيل الإهتضام والتوليد

ـ عندما يكون هاضما كما في (ني) في (ني حلاو) في أغنية (ألف ليلة وليلة) من الخبب

4/8 خدتني بالحبّ في غمضة عين | وزيّـقـاني حـلاوة الأيـ | ـيام فيـن

ـ وعنـدما يـكون مولّدا منه كما في (لي) من (إلّي ســ) في أغنية (ودارت الأيّام) من الخبب.

4/8 ونـسيـ | ـت الليـ | ـل الّي سـ | ـهرتـه

هـ ـ و يستغرق ثلاثة أوقات كما في (ناه) في (بتمنّاه) في أغنية (أروح لمين) من المرقّل :

11/8 وكـان وصـالك هنـا | وكنـت بتمنّـاه

و ـ و يستغرق أربعة أوقات. وغالبا ما يكون ذلك في الختم وهو ممدود بساكنين كما في ختم هذا البيت من أغنية (عيني فيها الدّموع)

13/8 طـايـر يـرفـرف جـنـاحـه | عـدّمْ فـي عـشّـه المـنـا إمْ
لا حـدّ واســي جـراحـه | ولا سـقـاه الأمـا انْ

من المترادف. وكما في هذا البيت من دور (هو ده يخلّص من الله) من التوخت الرّمل :

7/8 هوّده يخـ | ـلّص من الله | القوي يـذلـ | ـل الضّعيـف

وحتّى في حشو البيت كما في (إيه) (شعر إيه) في أغنية (الحبّ كلّه) من التوخت الرّمل :

7/8 شعر إيـ | ـه ده الكـلام | اللّي فعنيـك

ز ـ و يستغرق أخيرا ـ و بصفة استثنائية ـ خمسة أوقات كما في (يـام) في (الأيّـــام) من قول أحمد رامـي في أغنيـــة (ياالّي انت جنبي وأنت بعيد)

13/8 وتفـوت علـيّ اللّيـالـي | وتـروّح الأيـا إم
وحالي في الحبّ حـالـي | حيـران شـريـد المنـا إم

وذلك لأنّ (يا) تساوي 3 أوقات ـ كما رأينا في الفقرة هـ ـ وتساوي(إم) وقتين، فتكون :

(يا إم) = (منا إم) = (ليـالي) = (بحـالي) = 5 أوقات.

وإذن فإنّنا نستنتج أن المقطع الممدود يستغرق في الأغلب وقتين غير أنّه يستطيع أن يتقلّص في نصف وقت وفي وقت واحد وفي وقت ونصف كما يستطيع أن يتوسّع في ثلاثة أوقات وحتّى في أربعة وخمسة.

وإذاك لا نتعجّب أن يتعادل المقصور والممدود في القيمة الزّمنيّة فيستغرق كلّ واحد منهما وقتا واحدا كما في (وسا) في (وساعحت عذاب) في أغنية (ودارت الأيّام) من الخبب

4/8 وسـا | ـحت عـذاب | قلبـي و | حيـرتـه

وحتّى أن يكون المقصور أطول من الممدود كما في (عـ) و(لى) في (على) في أغنية (حيّرت قلبي معاك) من الخبب :

4/8 واقـول آبـ | ـعـد بصـ | ـعب على | روحـي

والآن، و بعد أن اطّلعنا على خصائص المقطع المقصور والمقطع الممدود، وكيف تتفاوت القيمة الزّمنيّة بين المقاطع المقصورة و بين المقاطع الممدودة حتّى ليصل التفاوت بين الممدود والممدود مثلا الى نسبة الرّبع ؛ وهو أمر يدعو الى الحيرة والتساؤل، الآن يليق بنا أن نطرح السؤال الآتي :

ترى هل إنّ المقاطع الممدودة (أو المقصورة) تنقسم الى أصناف منها ما يستغرق وقتا وحتّى نصف وقت ومنها ما يستغرق وقتا ونصفا ومنها ما يستغرق وقتين ومنها مايستغرق ثلاثة ومنها ما يستغرق أربعة فيستعمل كلّ واحد من هذه الأصناف في الموضع الملائم له ؟ أم أنّ المقطع نفسه هو الذي تتفاوت المدّة التي يستغرقها بحسب الموقع الذي يكون فيه فيتقلّص أو يتضخّم حسب المقام ؟.

ذلك هو السؤال. ولا يتسنّى الجواب عليه إلا إذا وقعنا على مقاطع لفظية مخصوصة تظهر في مواضع مختلفة بقيم زمنيّة مختلفة. وإذا نحن رجعنا الى الشعر وتدبّرنا بعض المقاطع بعينها في مواطن مختلفة نجد أن المقطع بنفسه هو الذي يملك خاصّية التوسّع والتقلّص بحسب ما تقتضيه حركة الإيقاع. و يكفي لإثبات ذلك أن نقوم بملاحظة

المقاطع الآتية على سبيل المثال : (خـا) و(يـا) و(ناس) و(عـ) و(لى) في (على) في مواطن مختلفة :

- مثلا في هذا البيت من أغنية (حيّرت قلبي معاك) من الخبب

$\frac{4}{8}$ خاصمـ|ـتك بيني وبين | روحي | وصـالحـ|ـتك وخاصمتك | تـانـي

الذي ظهر فيه المقطع (خا) نفسه متداولا في موضعين مختلفين : أوّلها في الدّورة الاولى حيث يحتلّ عنصرا إيقاعيّا ممدودا بتسهيل الجمع. وإذن فإنّه يعمّر منطقة الخفّة كلّها و يستغرق وقتين . والثاني في الدّورة السادسة حيث يحتلّ عنصرا إيقاعيّا مولّدا وإذن فإنّه يعمّر الرّبع الأخير من منطقة الثّقل و يستغرق نصف وقت فقط.

- أو في هذه الأشطر الثلاثة :

$\frac{8}{8}$ وانت يا غـايـ|ـب عن الحبـايـب

وهو من الثقيل

يـا صباح الخير | يـالّي | معانا

وهو من الخبب

$\frac{4}{8}$ أنـا | يـا | ما صبرت زمان

وهو من الخبب. وقد استعمل المقطع الممدود (يـا) في الأشطر الثلاثة في كلّ مرّة بقيمة زمنيّة مختلفة :

فأمّا الشطر الأوّل فقد وقعت فيه (يا) فوق العنصر المقصور فاستغرقت وقتا واحدا.

وأما الشطر الثاني فقد وقعت فيه (يا) فوق العنصر الهاضم فاستغرقت وقتا ونصفا.

وأما الشطر الثالث فقد وقعت فيه (يـا) فوق العنصر الثقيل الممدود فاستغرقت منطقة الثّقل كلّها وقتين كاملين.

- أو في هذين الشّطرين :

$\frac{7}{8}$ والنّاس لإحـ|ـسانك عبيد | الله يـزيـد

وهو من النوخت الكامل

$\frac{4}{8}$ ظلمـ|ـوني | النّاس | ظلمـوني

وهو من الخبب. وقد استعمل فيها المقطع (نـاس) في كلّ مرّة بقيمة زمنيّة مختلفة.

فأمّا الشطر الأوّل فقد وقع فيه ذلك المقطع على عنصر ممدود فاستغرق وقتين.

وأما الشطر الثاني فقد وقع فيه ذلك المقطع على منطقة الثّقل من الدّورة الثانية واستمرّ حتّى استغرق منطقة الخفّة من الدّورة الثالثة فيكون قد استغرق أربعة أوقات كاملة.

- أو في هذين الشطرين :

$\frac{7}{8}$ وابـات ابـكـي | على حـالـي

وهو من النّوخت الوافر

$\frac{4}{8}$ ولا حنـ|ـنوا على | ضعف | ضنايـا

وهو من الخبب. وقد استعمل فيها المقطعان (عـ) (ولى) من (على) في كلّ مرّة بقيمة زمنيّة مختلفة :

فأمّا الشطر الأوّل فقد استعمل فيه المقطعان استعمالا طبيعيّا : للمقصور (عـ) وقت واحد ؛ وللممدود (لـى) وقتان وذلك لوقوع الأوّل على عنصر إيقاعي مقصور ووقوع الثاني على عنصر ممدود.

وأما الشطر الثاني فقد استعمل فيه المقطعان استعمالا متضاربا مع طبيعتها في اللّغة إذ خوّل للمقصور (عـ) وقت ونصف لوقوعه على عنصر مولّد منه ولم يخوّل للممدود (لى) إلا نصف وقت لوقوعه على عنصر مولّد.

وإذن فليس للمقطع اللّفظي قيمة ثابتة في شعر الغناء المصري. ولكن يسوّغ له

الإيقاع مدّه الملائم بحسب موقعه في الدّورة الإيقاعية على غير ما يكون له في النثر. هذا وما اختلاف القيمة الزّمنيّة للمقطع اللّفظي الواحد بين الموضع والموضع إلا حرص على سلامة الكمّيّة الزّمنية الجمليّة للدّورة الإيقاعية التي لا بدّ من المحافظة عليها في هذا الشعر ولو كان على حساب الكمّيات اللفظيّة. وهو ما يفضي بنا الى هذه النتيجة الهامّة : وهي أنّ الإيقاع الشعري في الغناء المصري هو إيقاع كمّي بالدّرجة الأولى كما أثبتناه في موضع سابق.

وبعد أن تعرّفنا على طبيعة المقاطع اللفظية في شعر الغناء المصري، يليق بنا أن نتعرّف على الطريقة التي توخّيت في وضع إيقاعاته. هذا وإنّ المبدأ الذي قادهم الحدس الى اعتماده في ذلك هو مبدأ القيمة المزيدة ومبدأ الجمع. وهو المبدأ الذي عليه اعتمد القدماء في تأليف إيقاعاتهم منذ أقدم عصور الجاهليّة. وعليه اعتمد الهنود القدماء منذ آلاف السّنين في تحقيق نفس الغرض. وقد رأينا أنّ بعض الشعراء الإسلاميين أيضا اعتمدوا ذلك المبدأ في وضع إيقاع السلسلة وإيقاع القاعدة. وحتى الإيقاع الشعري للغناء المصري يقوم في جزء كبير منه على نفس المبدإ فيطبّق فيه - كما في الشعر الفصيح - على طريقتين : القيمة المزيدة والجمع.

- فأمّا القيمة المزيدة فهي أن تضمّ الى الإيقاع قيمة حركيّة إضافية. فيتألّف من الإيقاع ومن القيمة المزيدة إيقاع آخر مستقلّ عن الأوّل تماما نحو :

الثقيل — القيمة المزيدة — المرفّل

- وأمّا الجمع فهو أن يضمّ الى الإيقاع إيقاع آخر فيتألّف من مجموعهما إيقاع ثالث ناتج عن اجتماعهما. نحو :

الثقيل — السابغ

22/8

الموشّى

هذا وفي الختام أريد أن انبّه الى أنّي لم أتعرّض الى أغاني أم كلثوم التي هي في الشعر الفصيح ؛ وذلك أنّ إيقاعها ينطبق تماما على إيقاع الشعر الكلاسيكي وهو ما بسطته بإسهاب في كتابي «نظريّة إيقاع الشعر العربي» فلا حاجة الى مراجعته.

الإيقاعات ذات الأربعة أوقات
وهي الخبب والرّجز

الخبب

وهو صنفان : الخبب والخبب المقلوب

1) الخبب $\frac{4}{8}$ تك تك دم

هو أحد الإيقاعات التي استقاها شعر الغناء المصري من الشّعر العربي الفصيح الكلاسيكي إلاّ أنّه يتميّز عنه بشيئين : أوّلهما كثرة الإستعمال والثّاني سهولة الإستعمال. و يبدو واضحا أن الميزة الأولى أتت بمفعول الثانية وهو أمر مفهوم. وفعلا فإنّ القدماء لم يكونوا يأتون فيه إلاّ نوعا واحدا من التسهيل : إمّا تسهيل الجمع جوازا

( ) ←——— ( )

وإمّا تسهيل الإهتضام وجوبا

( ) ←——— ( )

ذلك على حين يؤتى فيه في الغناء المصري كلّ التّسهيلات الممكنة مجتمعة في القصيد الواحد بلا تمييز : الجمع والإهتضام والإسكات والتّوليد.

( ) و( ) و( ) و( )

و( ) و( )

ومن هنا أتت السّهولة وكثرة الإستعمال. هذا وممّا تجدر الإشارة إليه أن تسهيل الإسكات غالبا ما يقع في الدّورة الأخيرة دورة الختم بيد أنه لا يستحيل أن يقع في العروض وحتّى في الحشو، كما في نموذج (للصّبر حدود).

وإذا أنا تدبّرت كل هذه الصّور التي تطرأ على الخبب في شعر الغناء المصري وقارنت بينها و بين الصّور التي تطرأ على الخبب في الشعر العربي الفصيح الحديث الذي ظهر موخّرا مع أدونيس وأضرابه استنتجت أن الشّعر الفصيح الحديث قد استفاد عناصر تطوّره من شعر الغناء المعاصر. ولئن أجزمت بأنّ الشعر الفصيح هو المتأثر

والمستفيد من شعر الغناء حتّى ظهر فيه ما يشبه ظاهرة الميزان فلحداثته بالنسبة الى شعر الغناء.

وإذا ثبت ذلك - وإنّه لثابت - فإنّنا نكون قد اعترفنا بصحّة نظريّة البشير بن سلامة حول التطعيم الإيقاعي في الفصحى والتي صدرت في العدد الأوّل أكتوبر لسنة 1980 من مجلّة الفكر ؛ والتي يلخّصها في قوله : «إنّ كلّ عبقريّ أضفى على الجملة العربيّة نمطا جديدا غيّر به إيقاع صياغته ونظامها فإنّه قدر في الحقيقة على إقحام إيقاعات لهجته العاميّة المحلّيّة في الفصحى وتطعيم صوغه بهذه الإيقاعات من كلامه».

وإذن فإنّ أدونيس لم يكن قد أتى بشيء جديد في الخبب الفصيح سوى أنّه نقل إليه ما كان متداولا في الشعر العامّي المصنوع للغناء. وهو ما ينسخ الحكم الذي أصدرته في مقالي «مولد الميزان في الشعر العربي الحديث» الذي صدر في مجلّة الفكر عددي أكتوبر 1978 وفيفري 1979 والذي أصدرته قبل أن ألتقي بشعر الغناء المصري على صعيد البحث.

نماذج الخبب

- ودارت الأيّام

$\frac{4}{8}$ وقابلته نسيت اللّي خاصمته ونسيت الليل اللّي سهرته

وسامحت عذاب قلبي وحيرته ما اعرفش الرّاي أنا كلمته

لمأمون الشناوي - الحان محمّد عبدالوهاب

- ظلموني النّاس

$\frac{4}{8}$ ظلموني النّاس ظلموني والجاني سابوه واتّهموني

ظلموني والحقّ معايا وسقوني من مرّ أساهم

ولا حنّوا على ضعف ضنايا والدّنيا عليّ مساعداهم

وأنا قلبي كسير ولا ليّ نصير ولا أملك غير دمع عيوني

لبيرم التونسي - ألحان رياض السّنباطي

- يا جمال يا مثال الوطنية

يـا جمال يـا مـثـال الـوطـنـيّـة أجـمـل أعـيـادنـا الـمـصـريّـة

بجـهـادك لـنـجـاة أوطـانـك خـلّـيـنـا فـي الـقـلـب مكانك

4/8 خلّصـ | ـت النّيل | من كلـ | ـل دخيل | إس وكان | لمختـار | ولا كان | له دليل

لبيرم التونسي - ألحان رياض السّنباطي

- اكتب لي كثير

4/8 أنا جا | ني جوا | بك وقـ | ـريته | وجما | لك في | سطوره | ريته

لبيرم التونسي - ألحان زكريّاء أحمد

- منصوره يا ثورة أحرار

4/8 لاستعـ | ـمار | ألف | خيانه | دبّر | ها والـ | ـمولى | حمانا

لعبد الفتاح مصطفى - ألحان رياض السنباطي

- سهران لوحدي

4/8 كان عهـ | ـد جميل | حاسد | وعزول | والبال | مشغول

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- بعد الصّبر ما طال

أبطال الوحدة العربيّة بين المحيطين

هـزّتهم هـزّة وطـنيّـة بـاديك لاثنين

4/8 والأمـ | ـمه الّي | روحها قـ | ـويّة | تفريقـ | ـها محال

لبيرم التونسي - ألحان رياض السّنباطي

- الحبّ كِده

4/8 الحبـ | ـب كده | إس وصال | ودلال | ورضا | وخصام

آه من ده وده الحبّ كده موش عايزه كلام

لبيرم التونسي - ألحان رياض السّنباطي

- حيّرت قلبي معاك

4/8 خاصمـ | ـتك بيـ | ـني و بين | روحي | وصالحـ | ـتك وخا | صمتك | ثاني

وأقول ابعد يصعب على روحي تطاوعني لا يزيد حرماني

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- يا صباح الخير

4/8 يا صبا | ح الخير | يا الّي | معانا | الكر | وان غنّى | وصحـ | ـانا

لبيرم التونسي - ألحان محمّد القصبجي

- الشّك يحيي الغرام

4/8 يشغل | قلبي | بعدانا | عنّك

و يزيد حبّي حرماني منّك

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- هو صحيح

4/8 إزّاي | ياترى | اه ده الـ | ـلي جرى | لها اعـ | ـرفش أنا

لبيرم التونسي - ألحان زكريّاء أحمد

- أنساك !

4/8 كان قلـ | ـبك فين | وحنا | نك فين | كان فين | قلبك

أنا أنسى جفاك وعذابي معاك ما انساش حبّك

لمأمون الشّناوي - ألحان بليغ حمدي

- سيرة الحبّ

4/8 الله | يا حبيـ | ـبي على | حبّك | وهنا | يا معاه

4/8 لا دمـ | ـعة عين | جرحت | قلبي | ولا قو | الة آه

لمرسي جميل عزيز - ألحان بليغ حمدي

ـ فات المعاد

$\frac{4}{8}$ وكفـا | يـه بقـي | تعـذيب | وشـقـا

لمرسي جميل عزيز ـ ألحان بليغ حمدي

ـ ألف ليلة وليلة

$\frac{4}{8}$ خدتنـي | بـالحبـ | ـب فغمـ | ـضة عين | ورّ يـتـ | ـني حلاو | ة الأيـ | ـيام فيـن

لمرسي جميل عزيز ـ ألحان بليغ حمدي

ـ للصبّر حدود

$\frac{4}{8}$ أكـثـر | من مـر | ره عاتبـ | ـتك آس | واديـتـ | ـلك وقـ | ـت تفكـ | ـكـر آس

كـان قـلـبـي كـبير يسامـ ـحـك إنمـا كـان غـدرك أكـبـ ـر

لعبدالوهاب محمّد ـ ألحان محمّد الموجي

2) الخبب المقلوب $\frac{4}{8}$ دم تك تك

هو الخبب حين يبدأ من منطقة الثقل بدلا من منطقة الخفّة. وهي صيغة من الخبب كانت معروفة في الشعر الكلاسيكي ولكنّها لم تستعمل إلا في مواضع معدودة. ولا شكّ أن ذلك يرجع الى تضاربها مع طبيعة الجملة الفصيحة وحركتها. ولئن بدأت تفرض نفسها في الشعر المعاصر فلأنّ تطوّرا كبيرا حصل في تركيب الجملة العربية أتى نتيجة تأثّرها باللّغات الغربية التي لا تعرف الجملة الفعليّة. وفي اعتقادي أن هذا التطوّر أتى عن طريق الصحافة والترجمة السريعة للآثار الغربيّة على اختلاف أنواعها وأما الدّارجة المصريّة فإنّ هنا من الطبيعة ما يجعل هذه الصيغة تجد نفسها فيها في ظروف ملائمة.

وأما من ناحية الإستعمال فإنّ الخبب المقلوب تتسلّط عليه كلّ التحوّلات التي تعتري الخبب الأصلي من جمع واهتضام وتوليد وإسكات قصد التسهيل والتلوين.

نماذج الخبب المقلوب

ـ على بلد المحبوب

$\frac{4}{8}$ يا حبيـ | ـبي أنا | قلبي مـ | ـعاك إس | طول الـ | ـليـل سهـ | ـران و يـ | ـباك إس

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ حيّرت قلبي معاك

$\frac{4}{8}$ بدّي اشـ | ـكيلـك | من نـار | حبّـي | بـدّي احـ | ـكي لك | علّي فـ | ـقلبي

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ القطن

$\frac{4}{8}$ إجمعـوا | خيـره | مالنـاش | غيـره |

لأحمد رامي ـ ألحان زكرياء أحمد

ـ قل لي ولا تخبّيش يا زين

$\frac{4}{8}$ قول لـي | ولا تخبـ | ـبيش يا | زين إس | آش تـ | ـقـول الـ | ـعين للـ | ـعين إس

لبيرم التونسي ـ الحان زكرياء أحمد

ـ إسأل روحك

$\frac{4}{8}$ إسـأل | روحـك | إسـأل | قلبـك | قبـل ما | تسـأل | إيه غيـ | ـيرنـي

أنا غيّرني عذابي فحبّـك بعد ما كان أملي مصبّرني

لعبدالوهاب محمد ـ ألحان محمّد الموجي

ـ والله زمان يا سلاحي

$\frac{4}{8}$ والله ز | مـان يا | سلاحي | اشتقتـ | ـلك في | كفاحي

همّوا وضمّوا الصّفوف شيلوا الحياه علكفوف

لصلاح جاهين ـ ألحان كمال الطّويل

الرّجز:

وهو صنفان: الرّجز والسّريع

1) الرّجز $\frac{4}{8}$ تك تك تك دم

هو إيقاع متميّز بطبيعته عن جميع الإيقاعات الأخرى بخفّة حركته وسرعتها. الأمر الذي يجعل الإحساس بالفارق بين المقصور والممدود فيه صعبا، لضآلته، فتسند لها نفس القيمة الزّمنيّة. وإذن فإنّه يتألّف من أربعة عناصر متساوية في الوقت فلا يميّز بينها إلا الوزن الذي ينفرد فيه العنصر الرّابع بالثقل. فيكون المقطع الذي يعمّره ممدودا وجوبا ويكون الذي قبله غالبا مقصورا. وهو ما يتعيّن لتحديد الدّورات الإيقاعية للآذان وإلا أصبح الرّجز حركة عادية لا يميّزها شيء عن النّثر.

وجدير بالملاحظة أن هذا الإيقاع كثيرا ما يشتبه بالنوخت الكامل. فلا يميّز بينهما إلا إحساس بنفس خاص يتميّز به الرّجز يحدث في نفسك انطباع الخفّة فإذا أدّيته أدّيته بسرعة. على خلاف النوخت الكامل الذي يحدث في نفسك انطباعا أشبه بالثقل. فتؤديه بشيء من الثقل. وتمرّ أوقاته السّبعة المديدة المتفاوتة بشيء من البطء على حين تمرّ أوقات الرّجز الأربعة القصيرة المتساوية بسرعة.

نماذج الرّجز

- إفرح يا قلبي

$\frac{4}{8}$ إفرح يا قلـ | ـبي لك نصيب | تبلغ مناك | ويّا الحبيب

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- صوت السّلام

صوت السلام هو الّي ساد والّي حكم

$\frac{4}{8}$ على الدّخيـ | ـل الّي اندحر | والّي انهزم

لبيرم التونسي - ألحان رياض السّنباطي

- ثوار

من أرضنا هلّ الإيمان والدّين

$\frac{4}{8}$ عيسى ومحمـ | ـمد ثورتيـ | ـن اثنين إس إس

لعبد الفتاح مصطفى - ألحان رياض السّنباطي

- أغنية العيد

$\frac{4}{8}$ يا بهجة الـ | ـعيد السّعيد

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يا نجم

$\frac{4}{8}$ بين الأمـ | ـاني والضّنـ | ـون الفجر لاح

والّي رحمني م الشجون نور الصّباح

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- تبيعيني ليه

$\frac{4}{8}$ بيعني حلال | والاحـ | ـرام الهجر منـ | ـنك والخصام

لحسين حلمي - ألحان محمّد القصبجي

- صدق وحبّك مين يقول

$\frac{4}{8}$ يكون على لـ | ـساني الكلام | وتسبقـ | ـني إس إس إس

وأحبّ أشوفك في المنام تجي تزوريني

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- محتار يا ناس

$\frac{4}{8}$ محتار يا ناس | في ده الغرام | بين الرّضا و | بين الخصام

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- أكتب لي كثير

$\frac{4}{8}$ اكتب لي كثير | من غير تأخير

لبيرم التونسي - ألحان زكرياء أحمد

- أهل الهوى

$\frac{4}{8}$ يطوّلوك | يا ليل من الـ | ـلّي بيهم إس | وانت يا ليل | بس الّي عا | لم بيهم إس

لبيرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

- ما كانش ظني

$\frac{4}{8}$ قلبي أسير | لكن كتير | على الضّمير

ليحيى محمّد - ألحان زكريّا أحمد

- آه يا سلام

آه يا سلام زاد وجدي آه والصّبر طال من غير أمل

$\frac{4}{8}$ كوى الهيام | قلبي وضناه | والّي كواه | عنّه انشغل

لحسن صبحي - ألحان زكريّا أحمد

- مين الّي قال إنّ القمر

$\frac{4}{8}$ مين الّي قا | ل الّي القمر | يشبه محـ | ـبوب الفؤاد

حسن القمر يوم والحبيب حسنه دواما في ازدياد

لعبد الرّحمان فيّاض - ألحان زكريّاء أحمد

- إمت الهوى

$\frac{4}{8}$ إمت الهوى | يجي سوا | وارتاح ولو | في العمر يوم

يا ناس أنا قلبي انكوى وعينيّ ما يهواها نوم

في شرع مين يا منصفين العمر كلّه لوم في لوم

ليحيى عمر - ألحان زكريّاء أحمد

- عادت ليالي الهنا

$\frac{4}{8}$ لمّا الحبيب | جاد بالوصال | وعيني ذا | قت طعم النّوم

كل الّي راح اصبح خيال ولا فيش حبيب متهنّي اليوم

بالوصل الـ | ـلا انت وانا

لأحمد رامي - ألحان زكريّا أحمد

- والله ما حدّش جنى

$\frac{4}{8}$ والله ما | حدّش جنى | غير قلبي ده | عليّ أنا

خلاني في لحظه أهدّ الّي بنيته من سنه

د. أحمد صبري

- فات المعاد

اللبل ودقّة السّاعات تصحّي الليل

$\frac{4}{8}$ والليل وحرا | قة الآهات | في عزّ الليل

لمرسي جميل عزيز - ألحان بليغ حمدي

- شرف حبيب القلب

صفح وكان الصّفح منه جميل وكان كريم

$\frac{4}{8}$ ومال ياما احـ | ـلى الغصن لما | يميل و يّا النّـ | ـنسيم إس إس

لأحمد رامي - ألحان داود حسني

- البعد علّمني السّهر

$\frac{4}{8}$ البعد علـ | ـلمني السّهر | واللّيل يطول | عل الّي انشغل

الهجر طال | والدّمع سال

لأحمد رامي - ألحان داود حسني

- روحي وروحك في امتزاج

$\frac{4}{8}$ روحي ورو | حك في امتزاج | في الحبّ من | قبل الوجود

كاس الفراق مالوش علاج والعشق من طبعه الوعود

لحسن والي - ألحان داود حسني

التّربع

هو رجز متميّز بسكوت العنصر الأوّل من دورته في الختم. وأمّا ما عدا ذلك فيجري مجرى الرّجز الأصلي

نموذج : يا قلبي كان مالك

$\frac{4}{8}$ يا ماالغرام | ياقلبي لو|إس وع كثير|غيرك وشا|فوا لمرّ فيه|إس والعذاب

عايز تعيش العمر كلّه أسير وتكون ضحيّة للملام والعتاب

ليحيا محمد - ألحان زكرياء أحمد

إيقاع النّوخت

هو ثلاثة أصناف : كامل ووافر ومشابه

1) النوخت الكامل $\frac{7}{8}$ تك تك دم تك دم

هو إيقاع عربي أصيل رغم اسمه الاعجمي. وكيف لا وكان هو أنشودة عنتره واهزوجة المهلهل ومعزوفة لبيد. فلا شكّ أن الموسيقى العربيّة الإسلامية القديمة قد استفادته من الشعر العربي بعد طول احتكاكها به على مرّ العصور.

فأمّا من حيث التكوين فإنّه يتألّف من حركة الخبب ( ) بإضافة القيمة المزيدة ( ). وأمّا من حيث الإستعمال فإنّ شعراء الفصيح لا يدخلون عليه إلا تسهيل الجمع بالإضافة الى ما يدخل على ختمه من صنوف التلوين على حين يدخل عليه شعراء الغناء تسهيل التوليد والإسكات زيادة على تسهيل الجمع. (أنظر النماذج)

النّماذج

- الأمل

$\frac{7}{8}$ إس ولو أطول|اللي أقول|يبقى المنى|إس ولو يكون|اللي يكون

ولو قاسيت مهما قاسيت برضك أنا عندي أمل

والحجّة على أنه كامل وليس برجز هو جريانه مجرى هذين البيتين

أنا لو أروح عمري أنوح ده محتمل

وأنا لو يذوب قلبي ما اتوب عن ده الهوى

لبيرم التونسي - ألحان زكرياء أحمد

- هجرتك

$\frac{7}{8}$ لكن أعمل إيه|وانا قلبي لسّه|صعبان عليه

لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- لا حبيبي

7/8 الحبّ هـو | والـودّ والـــ | ـحنيّة إس | عمره ما كان | غيره وظنون | وأسـيّــة إس

لعبد الفتّاح مصطفى - ألحان رياض السّنباطي

- يأس وأمل

7/8 منّيت شبـا | بــي بالنّعيم | و يّا الحبيب | إلــي فـؤاده | يعطف عليّــة

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- نورك يا ستّ الكلّ

7/8 في البعد كا | ن القلب دايـــ | ـما عندكم | وفكلّ طلـــ | ـعة شمس أسـ | ـأل عنكم

لبيرم التونسي - ألحان محمّد القصبجي

- في نور محيّاك

في نور محيّاك الهني يسرّني أشدي لك الألحان

والنّاس لإحسانك عبيد الله يزيد قلبك علينا حنان

7/8 و ينوّلـــك | ما تشتهي | ولا ينتهــــي | حسنك ولا للإحسان إس آس

والحجّة على أن هذه الأبيات من الكامل لا من الرّجز هو أنّها تجري مجرى البيت الآتي الذي هو من الوافر ويخلو من كل خصائص الرّجز وخاصّة خفة العنصر الثالث. والوافر كامل ملوّن

نصيبك في الغــرام فوق المرام دايما بلا حرمــان

والأمر لك والنّهي لك والّي ملك لثنين يعيش سلطان

لبيرم التونسي - ألحان زكريّا أحمد

2) النّوخت الوافر 7/8 تك دم تك تك دم

هو نوخت كامل ملوّن مبدوء من المقصور الفرد ومعلوم أنّ الوافر يشتبه على العروضيّين مع الهزج عند ملاحظتها بالبصر. ولو كانوا يتحسّسون الإيقاعات بالسّمع لأدركوا أن الهزج أشبه بالرّمل وأنّ الوافر أشبه بالكامل. والفرق بين الرّمل والكامل أو بين الهزج والوافر كالفرق بين السّتة والسّبعة. ذلك في الشعر الفصيح. وأمّا الميدان

الذي نحن فيه ميدان شعر الغناء فإنّه لا أثر فيه للرمل أو الهزج كما يعرفان في الشعر الفصيح.

نماذج الوافر

- دليلي احتار

7/8 مـا بين بـعدك | وشوقي إليك | وبين قـربـك | وخوفي عليك

دليلي احتار

لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- يالّي كان يشجيك أنيني

7/8 عطف حالي | علي قلبي | وعزّانـي | فتلويعي

لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- يا طول عذابي

7/8 جيت اتكلّـم | قـلـبي تـألم

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- أروح لمين

7/8 يطول بعدك | وأعيش بعدك | على شوقي | وأشجاني

لعبد المنعم السّباعي - ألحان رياض السّنباطي

- هجرتك

7/8 هـجرتك يمـ | ـكن أنسى هواك | وأودّع قلـ | ـبك القاسي

لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- الحبّ كده

7/8 حبيبي لـ | ـما يوعدني | تبات الدّنـ | ـيا ضحكى لي

لبيرم التونسي - ألحان رياض السّنباطي

- أقول لك إيه عن الشوق

7/8 أقــول لــك إيه | عن الشـوق يـا | حــبيـبـي آس

أقـول لـك إيه | ومين غـيـرك | داري بـي آس

لعبد الفتاح مصطفى - ألحان رياض السّنباطي

- يا ظالمني

7/8 يــا ظـالمـنـي | يـا هـاجرني | وقلبي مـن | رضـاك محـروم

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- يا ليلة العيد

7/8 يـاليلة العيـد | أنستينـا | وجـددت الـ | أمـل فينا

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- مناجاة الطائر

7/8 يا ريت الوقـ | ت يصفا لك | وساعة القر | ب تهنا لـك

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- خيالك في المنام

7/8 خيـالك في الـ | منام حلمـي | وشخصك أنـ | سى وأنا صاحي

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- أحبّك وأنت موش داري

7/8 أغير واصبر | ومين يصبـر | على الغيـره

وأقول وانكـر | وأهل العشق في حيـره

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- جمال الدّنيا يحلالي

جمال الدنيا يحلالي وانا وايّاك وساعة القرب تهنالي ما دمت معاك

7/8 يا ما احلى الفسـ | حه في الميّـه | وموج البحـ | ـر حولينـا

لأحمد رامي - ألحان زكرياء أحمد

- حلم

حبيب قلبي وافاني في معاده ونـوّل بـعـد مـا طـوّل بـعـاده

7/8 قابلني وهو | ومتبـسّم | وطمّنـي | على وصلـه

لبيرم التونسي - ألحان زكريّا أحمد

- جمالك ربّنا يزيده

جمـالك ربّنـا يزيده ده ملك منظمـو سيـده

لحسن صبحي - ألحان زكريا أحمد

- غني لي شويّه شويّه

7/8 إس خلّيني | أقول ألحـان | إس تتمايل | لها السّمعين

وترفرف لها الأغصان التّرجس مع الياسمين

وتسافر بها الرّكبان طاو بين البوادي طـيّ

إس غنّي لي غنـ | ـني وخذ عينيّ

لبيرم التونسي - ألحان زكريّا أحمد

- لغة الزّهور

النرجس مال يمين وشمـال على الأغصـان بتيـه ودلال

7/8 عيونه تقول | معانا عزول | تعال بعيد | عن العـزّال

لبيرم التونسي - ألحان زكريّا أحمد

- بعيد عنّك

7/8 نسيت النّوم | وأحلامـه | نسيت لياليـه | وأيـامـه

لمأمون الشناوي - ألحان بليغ حمدي

- أنا وانت ظلمنا الحبّ

أنا وانت ظلمنا الحبّ بإدينا		وجبنا للظنون سيره

$\frac{7}{8}$ وكان الحبـ|ـب بينا كبير|صغر لمّا ابـ|ـتدينا نغير

لعبد الوهّاب محمّد - ألحان بليغ حمدي

- حيّرت قلبي معاك

$\frac{7}{8}$ واصوّر لـك |ضنا روحي |وعـزّة نفـ|ـسي ما نعاني

يا قاسي بصّ فعنيّة		وشوف إيه انكتب فيها

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

النّوخت المشابه $\frac{7}{8}$ دم تك دم تاك

هو نوخت ملوّن مبدوء من الدّم الأوّل وجدير بالملاحظة أنّه يشتبه مع الرّمل المستعمل في الفصيح عندما نلقي عليه نظرة سطحيّة سريعة وهي نظرة خاطئة لأنّ الرّمل ستّة أوقات (   ) أو (   ). وأمّا هذا الذي نجده في غناء أم كلثوم فإنّ كلّ المؤشرات تدلّ عند تحسّسه أنّه نوخت. ولئن سمّيته المشابه فلهذا الشبه الكبير الموجود بينه و بين الرّمل.

نماذج النّوخت المشابه

- أنت عمري

$\frac{7}{8}$ رجّعوني عـ|ـنيك لأيّـا|مي الّي راحوا|علّموني انـ|ـدم على الما|ضي وجراحه

الّي شفتـه |قبل ما تشو|فك عنيـه|عمر ضايع |يحسبوه ازّ|ازّاي عليـه

لأحمد شفيق كامل - ألحان محمّد عبدالوهّاب

- فكروني

$\frac{7}{8}$ كلّمـوني |تاني عنك |فكّروني |فكّـروني

صحّـوا نـار الشّوق فقلبـي وفعيـوني

لعبد الوهّاب محمّد - ألحان محمّد عبدالوهّاب

- إنت الحبّ

$\frac{7}{8}$ واللّيالي تـ|ـمرّ بيّـه |بين أماني و |بين ظنون

لأحمد رامي - ألحان محمّد عبدالوهّاب

- ليلة حبّ

$\frac{7}{8}$ يا لّي عمرك |ما خالفت م|يعاد		في عمرك

الليلـة دي غبـت ليـه حيّرنـي أمـرك

لأحمد شفيق كامل - ألحان محمّد عبدالوهّاب

- حسيبك للزّمن

$\frac{7}{8}$ تشكي موش حسـ|ـأل عليك |تبكي موش حار|حم عينيك

يالّي مـا رحمتـش عينيّـة لمّا كان قلبـي فإديـك

لعبدالوهّاب محمّد - ألحان رياض السّنباطي

- يا الّي كان يشجيك أنيني

$\frac{7}{8}$ يالّي كان يشـ|ـجيك أنيني |كلّ ما اشكي |لـك أسايا

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- هجرتك

$\frac{7}{8}$ لو خطر حبـ|ـبك فبالـي|والاّ زار طيـ|ـفك خيالي

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- لسّه فاكر

$\frac{7}{8}$ لسّه فـاكر|قلبـي يدّي| لك أمـان|والاّ فـاكر |كلمـه حتعيـ|ـد الّي كان

لعبدالفتاح مصطفى - ألحان رياض السّنباطي

- طوف وشوف

طوف بجنّة ربّنا في بلادنا وتفرّج وشواف

ضفّتين بيقولو أهلا والنّخيل شامخ صفواف

لعبد الفتّاح مصطفى - ألحان رياض السّنباطي

- أغنية العيد

يا نديم الرّوح صفا وقت الخيال والنّسيم ساري عليل

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- زارني طيفك

زارني طيفك في منامي جدّد العهد اللّي راح

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- الأمل

الأمل لولاه عليّه كنت في حبّك ضحيّة

لبيرم التونسي - ألحان زكريّا أحمد

- يا بشير الأنس

$\frac{7}{8}$ مين فحبّه | شاف عذاب | واغتراب | زيّي انا إس

وارتضى طول العذاب عن حبيبه وانضنى

لأحمد رامي - ألحان زكريّا أحمد

- هو ده يخلّص من الله

هو ده يخلّص من الله القوي يذلّ الضعيف

لأحمد رامي - ألحان زكريّا أحمد

- ابتسام الزّهر

ابتسام الزّهر يشبه للحبيب — يوم رضاه والقلب يتمنّى رضاه

يا جمال الورد فوق غصنه الرّطيب — يا دلاله يا جماله يوم صفاه

لعمر عارف القاضي - ألحان زكريّا أحمد

- يا اللّي تشكي م الهوى

يا اللّي تشكي م الهوى هوّن عليك — واشترى قلب الحبيب بدموع عينيك

لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- اللّي حبّك يا هناه

$\frac{7}{8}$ اللّي حبّك | يا هناه | في نعيمه | أو شقاه

لأحمد رامي - ألحان زكريّا أحمد

- ليه عزيز قلبي تذلّه

ليه عزيز قلبي تذلّه — كلّ ساعه بين إديك

بعد صبر العمر كلّه — وانشغال قلبي عليك

لحسن صبحي - ألحان زكريا أحمد

- الخلاعة والدّلاعه

زارني ليله والقمر باهي السّنا إس — قال لي مين أحلى القمر ولاّ أنا إس

دكتور أحمد صبري

- حبّ إيه

حبّ إيه اللّي انت جاي بتقول عليه — وانت عارف قبله معنى الحبّ إيه

لعبدالوهّاب محمّد - ألحان بليغ حمدي

- أنساك

ذكريات حبّي وحبّك ما انساهاش — هيّ أيامي اللّي قلبي فيها عاش

لمأمون الشّناوي - ألحان بليغ حمدي

- بعيد عنّك

افتكرني فلحظه حلوه — عشنا فيها للهوى

لمأمون الشّناوي - ألحان بليغ حمدي

- كلّ ليله وكلّ يوم

كلّ ليله وكلّ يوم اسهر لبكره — في انتظارك يا حبيبي

لمأمون الشّناوي - ألحان بليغ حمدي

- فات المعاد

يا ما كنت أتمنّى أقابلك بابتسامه

لمرسي جميل عزيز - ألحان بليغ حمدي

- ألف ليله وليله

يا قمر ليلي يا ظلّ نهاري يا حبّي يا أيّامي الهنيّة
عندي لك أجمل هديّه
كلمة الحبّ الّي بها تملك الدّنيا وما فيها
والّي تفتح لك كنوز الدّنيا ديّه
قولها ليّه

لمرسي جميل عزيز ـ ألحان بليغ حمدي

- الحبّ كلّه

شعر إيه اه | ده الكلام اللّي فعينيك
7/8
عطر إيه ده العبير الّي فإديك
م الرّبيع الي فشفيفك للّيالي الّي فعينيك
للهيب الّي فخدودك للحنان الّي فإديك

لأحمد شفيق كامل ـ ألحان بليغ حمدي

- كنت خالي

كنت خالي لا حبيب يهجر ولا في الحب لايم
إيه جرى لي م الغرام قلبي صبح م العشق هايم

لكامل الخلعي ـ ألحان داود حسني

- يا فؤادي إيه ينوبك

يا حبيب القلب فين أيّام زمان — فين ليالي الوصل فين عهد الأمان

لأحمد رامي ـ ألحان داود حسني

- حسن طبع الّي فتنّي

حسن طبع الّي فتنّي — علّم القلب الغرام
والجمال الّي أسرني — لو تشوفه يا سلام

لكامل الخلعي ـ ألحان داود حسني

- العزول فايق ورايق

العزول فايق ورايق — عمره ما ذاق الغرام
قلبه ما بيرحمش عاشق — بسّ شاطر في الملام

لحسن صبحي ـ ألحان زكريا أحمد

الإيقاعات ذات 8 أوقات

الثقيل والمصمودي الصغير

الثقيل :

وهو أربعة أصناف : صنف أوّل وهو الأصل والأصناف الأخرى أتت من قبل التلوين.

1) **الثقيل :** $\frac{8}{8}$ تك دم تك دم تاك

قلنا هو الصنف الأول وهو الأصل. ويحتلّ منزلة فائقة في إيقاع الشعر المصري المصنوع للغناء. لا باعتباره إيقاعا مستقلا بذاته فقط ولكن أيضا باعتباره عنصرا مكوّنا لعدد كبير من الإيقاعات الأخرى تتكوّن ابتداء منه كما سنرى ذلك في الإبّان.

نماذج الثقيل

ـ أمل حياتي

$\frac{8}{8}$ أمل حياتي | يا حبّ غالي | ما ينتهيش

يا أحلى غنوه سمعها قلبي ولا تتنسيش

خذ عمري كلّه بسّ النّهر ده خلين اعيش

لأحمد شفيق كامل ـ ألحان محمّد عبدالوهاب

ـ انت الحبّ

$\frac{8}{8}$ تجري دموعي | وانت هاجرني

ولا ناسيني | ولا فاكرني

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد عبدالوهاب

ـ قضّيت حياتي

$\frac{8}{8}$ إحتار في عيني | طيف السّهاد إد | وزاد أسايا | نار البعاد

قضّيت حياتي | حيرى عليك | وكان فؤادي | مشتاق إليك

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ حا قابله بكرة

$\frac{8}{8}$ يا عيني طيبي | لقيت حبيبي | وكان نصيبي | أقابله بكره

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ غلبت اصالح

$\frac{8}{8}$ صبحت أشكي | منّك لروحي | وفضلت اختبي | عنك جروحي

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ هلّت ليالي القمر

$\frac{8}{8}$ وانعم بقربك | والبدر هايم

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ هجرتك

حرمت روحي من كلّ نسمة كانت بتسري بينك وبيني

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ حيّرت قلبي معاك

يا ما ليالي أنا وخيالي أفضل أصبّر نفسي بكلمة يوم قلتهالي

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ النوم يداعب

يشكي له حالي مللّي جرى لي طول الليالي

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ التّضحية

يا دمعة بوحي يا نسمه روحي

قولوا لحبيبي أفديك بروحي

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ هايم في بحر الحياه

حرّك شجوني وزاد حنيـــنـــي
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ بعدت عنّك بخاطري
أشتاق أكون لك ساعة وداعنا
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ سكتّ والدّمع تكلّم
ما تصدّقيني بعد الــي كاإن
وترحميني من الزمـــاإن
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ إن كنت اسامح
تـقـولّـي إنــسى واشـفـق عـلـيّ   وآجـي انــسى يـصـعـب عـلـيّ
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ أروح لمين
أروح لــيـــين | واقول يا مين | ينصفني منّك $\frac{8}{8}$
لعبد المنعم السّباعي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ يا نجم
عـطـف عـلـيّـه وبـان وداده   وبـعـد هـجـره وطـول بـعـاده
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ رق الحبيب
مـن كتْر شـوقـي سـبـقـت عـمـري   وشفت بكره والوقت بدري
ولـمّـا قـرّب مـعـاد حـبـيـبـي ورحـت اقـابـلـه
هـنّـيـت فـؤادي عـلـى نـصـيـبـي مـن قـرب وصلـه
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ عطف حبيبي

شـرح غـرامـه وبـاح بـوجـده وبـعـد قـلـبـي مـا كـان لـوحـده
عطف حبيبـي
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ يصعب عليّه
ويـهـون ودادي ويـطـول سـهـادي يـغـضـب فـؤادي
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ حبّيت ولا بانش عليك
أصـل الـتـجـنّـي والـبـعـد عـنّـي ده كـلّـه مـنّـي
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ ما دام تحبّ بتنكر ليه
واعـرف هـواك سـاعـة لـقـاك مـن طـول جـفـاك
وتـشـوف عـنـيّـه راضـيـه الأسـيّـة تـعـطـف عـلـيـه
وانـا بين إديـك أشـكـي إلـيـك واشـوف عـنـيـك
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ شجاني نوحي
لا يـوم وافـاني وشفـت نوره
لأحمد رامي ـ ألحان زكرياء أحمد

ـ قالوا لي امت قلبك يطيب
أوّل مـاشـفـتـه لـقـيـت خـيـالـه   قـبـل مـا اشـوفـه أنـسى خـيـالـي
لأحمد رامي ـ ألحان زكريا أحمد

ـ ناسيه ودادي وجافياني
حـنّـيـت لـه تـانـي والـوجـد جـانـي   نـطـق لـسـانـي ورجـعـت أقلّـه :
لأحمد رامي ـ ألحان زكريا أحمد

ـ مالك يا قلبي

مالك يا قلبي مالك يا عيني
احترت والله بيكم و بيني
لأحمد رامي ـ ألحان زكريا أحمد

ـ أنساك
كان لك معايا أجمل حكايه في العمر كلّه
سنين ومـرّت زيّ الثّواني في حبّك إنت
وإن كنت اعشق واحبّ ثاني أحبّك انت
لمأمون الشّناوي ـ ألحان بليغ حمدي

ـ الحبّ كلّه
اسقيني واملا واسقيني ثاني م الحبّ منّك من نور زماني
اسقيني بالّي من يوم ما شفتك حسّيت كأني تخلقت ثاني
لأحمد شفيق كامل ـ ألحان بليغ حمدي

ـ وقفت اودّع حبيبي
بصيت ورايا أبكي هوايا
لقيت خياله من بين دموعي عمّال يغيب
والكون مرايا | فيها أسايا
8/8
لأحمد رامي ـ ألحان فريد غصن

ـ ياطول عذابي
بدّي أقول له علّي ضناني والعين تدلّه عن طول هواني
لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ يا عشرة الماضي
أخلص في حبّي واعطف عليك
لأحمد رامي ـ ألحانب محمّد القصبجي

الصّنف الثاني
وهو تلوين للصّنف الأوّل فهو ثقيل مبدوء من العنصر الثاني
8/8 دم تك دم تاك تك

نماذجه
ـ ليه تلاوعيني
8/8 ليه تلاوعيني | وانت نور عيني
إيه جرى بينك في الهوى و بيني
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ إنت فكراني
إنت فاكراني والا ناسياني يالّي ظالماني ياالّي هاجراني
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

الصنف الثالث
وهو تلوين للصّنف الأوّل. فهو ثقيل مبدوء من ا لعنصر الرّابع
8/8 تك دم تاك تك دم

نموذج
ـ سلام الله
8/8 لقينا الغنم | تحبّ الطّرب | ولو تنشم | ولو تنضرب
لبيرم التونسي ـ ألحان زكريا أحمد

الصنف الرّابع
وهو تلوين للصّنف الأوّل. فهو ثقيل مبدوء من العنصر الخامس
8/8 دم تاك تك دم تك

نموذج

ـ يا ما ناديت

$\frac{8}{8}$ يا هل ترى يـــرد الحبيب | والآ المنادى | هو الجيبب

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

المصموديّ الصّغير

$\frac{8}{8}$ دم دم تك دم تاك

هو إيقاع موسيقى مشهور استفاده الشّعر من طول احتكاكه بالموسيقى عند العزف والغناء. وإنّما دلّني على أنه إيقاع موسيقيّ طبيعة تأليفه التي هي أقرب الى طبيعة الإيقاع الموسيقى منها الى طبيعة الإيقاع الشعري.

نماذج المصمودي الصغير

ـ أنا في انتظارك

$\frac{8}{8}$ اتقلّب على جمر النـــار | واتشرّد و يّا الأفكار
النسمه أحسبها خطاك | والهمسه أحسبها لقـــاك

$\frac{8}{8}$ على كده أصبحت وأمسيت | وشافوني وقالوا اتجنّيـــت

لبيرم التونسي ـ ألحان زكر يّا أحمد

ـ اكتب لي كثير

إكتب لي عن وقت لقاك | اكتب لي صبحك ومساك

لبيرم التونسي ـ ألحان زكر يّا أحمد

ـ على عيني الهجر

في غرامك ياما شفت الويل | سهران بك ونديمي سهيل
أتـألّـم وتـنام اللّيـل | على عيني الهجر ده منّي

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ يا فايتني وانا روحي معاك

يا فايتني وانا روحي معاك ما تقول لي كان إيه بكّاك

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ على بلد المحبوب

$\frac{8}{8}$ عـلـى بـلـد المحـبـوب ودّيـنـي | زاد وجـدي والـبـعـد كـاو يـنـي
يـا حـبـيـبـي أنـا قـلـبـي مـعـاك | طـول اللّـيـل سـهـران و يّـاك

لأحمد رامي ـ ألحان ر ياض السّنباطي

ـ قل لي ولا تخبّيش يا زين

$\frac{8}{8}$ قل لي ولا تخبّيش يا ز يـــن | آش تقول العين للعيـــن
لـمّـا الـعين تـشوف حبـيـب | تـقـول لـه ولا تخشاش رقيب

لبيرم التونسي ـ ألحان زكر يّا أحمد

المذيّل

$\frac{10}{8}$ تك دم تك دم تاك تاك

هو إيقاع يتألف ابتداء من إيقاع الثقيل بإضافة قيمة مزيدة تساوي خفيفا **ممدودا** (تاك) ذيّل به ولذلك سمّيته المذيّل.

نماذج المذيّل

ـ ودارت الأيام

$\frac{10}{8}$ ودارت الأيـــام | ومـرّت الأيّام | ما بين بعاد وخصام

لمأمون الشناوي ـ ألحان محمّد عبدالوهاب

ـ عوّدت عيني على رؤياك

أشوف هنا عنيّة في نـظـرتك ليّة

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ القلب يعشق كلّ جميل

دعـانـي لبّـيتـه لحدّ بـاب بـيـتـه

لبيرم التونسي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ يااللّي انت جنبي وانت بعيد

بعدك شغل بالي تعال شوف حالي

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ رقّ الحبيب

سـهـرت اسـتنّاه واسمع كلامي معاه

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ كلّ الأحبّة

يا قلبي ده حظّك خلّيك فر بد وحدك

لبيرم التونسي ـ ألحان زكريا أحمد

ـ يا فرحة الأحباب

يا فرحة الأحباب بـالأنـس لـمّا طاب

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

المرقّل

$\frac{11}{8}$ تك دم تك دم تاك تك دم

هو إيقاع يتألف ابتداء من إيقاع الثقيل بإضافة قيمة مزيدة تساوي مقصورا وممدودا (تك دم) وجدير بالملاحظة أنّ المقطع الأخير (فَالْ) سواء كان ذلك في الصّدر أو في العجز كثيرا ما يساوي (تك دم)

نماذج المرقّل

- إنت الحبّ

$\frac{11}{8}$ ألاقي قلبي أنا | حبّه ما جه علبال
لا عن هواك له غنى | ولا يوم لغيرك مال

لأحمد رامي - ألحان محمّد عبد الوهّاب

- هلّت ليالي القمر

هلّت ليالي القمر تعال نسهر سوا

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- ياالّي كان يشجيك أنيتي

عزّة جمالك فين من غير دليل بهواك
يا الّي بكاي شجاك وسمعت لحن الغزل

لأحمد رامي - ألحان رياض ا لسّنباطي

- جدّدت حبّك ليه

جدّدت حبّك ليه بعد الفؤاد ما ارتاح
حرام عليك خلّيه غافل عن الّي راح
إنت النّعيم والهنا وانت العذاب والضّنا

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- أروح لمين

وبين ليالي المنى خدني الهوى و تاه
وكان وصالك هنا وكنت باتمناه

لعبدالمنعم السّباعي - ألحان رياض السّنباطي

- عوّدت عيني على رؤياك

أبات على نجواك واصبح على ذكراك

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- التّضحية

ياالّي صنعت الجميل وكنت أوفي خليل

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يا عشرة الماضي

الحبّ عهده يدوم عند الّي يبقي عليه

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يا الّي جفاك المنام

يا الّي جفاك المنام عليل أليف السّهاد

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- أنشودة النّبع

يا جنّة العطشان الّي ضناه السّفر

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- رقّ الحبيب

صعب عليّه أنام أحسن أشوف في المنام

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- ياورد ياالّي النّدى

يا ورد ياالّي الندى صبّح عليك في السّحر

ومال عليك النّسيم لا عبك في ظلّ الشّجر
لأحمد رامي ـ ألحان زكريا أحمد

ـ الشرفة
يا ليل نجومك شهود عن لوعتي بالليل
يا ريت ليالي الهنا ترجع لنا يا ليل
لأحمد رامي ـ ألحان زكريا أحمد

ـ غلبت اصالح في روحي
خلاّني أرضى الهوان واسلّم الرّوح إليه
لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ يا الّي انحرمت الحنان
يا الّي انحرمت الحنان من قلب رائف رحيم
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

ـ ياالّي رعيت العهود
ياالي رعيت العهود علّمت قلبي الوداد
لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

الموسّط

12/8 تك دم تك دم تك دم تاك

هو إيقاع يتألّف ابتداء من إيقاع الثّقيل بإضافة قيمة مزيدة تساوي (دم تاك).

نموذج من الموسّط

ـ ياالّي شغلت البال

12/8 ياالّي شغلت البال | يا ريت أكون على بالك

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

المترادف

13/8 تك دم تك دم تاك تك دم تاك

هو إيقاع يتألّف ابتداء من الثّقيل بإضافة قيمة مزيدة تساوي خمسة عناصر (تك دم تاك)

نماذج المترادف

ـ غلبت اصالح في روحي

13/8
غلبت اصالح في روحي | عشان ما ترضى عليك
فضلت أقول الزمان | غيّر على البعد حالك
مجروح وضامم جناحه | على الجراح الّي فيه

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ غنّى الرّبيع بلسان الطير
الميّه في الأرض جفّت والزّهر علْ غصن نادي
لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ هلّت ليالي القمر

أفضل اعدّ الليالي وأقول وصالك قريب
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- هجرتك
صعبان عليّ جفاك بعد الّي شفته في حبّك
لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- الشوق
ليه يا زمان كان هوايا سبب شقاي وهواني
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- مناجاة الطائر
تبات تغني وقلبك باكي وروحك حزين
لأحمد رامي ألحان محمّد القصبجي

- النافورة
يا الّي صفالك ودادي أبات اناجي خيالك
لأحمد رامي - الحان محمّد القصبجي

- التضحية
جنت عليّ اللّيالي وطال عليّ الأنين
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يأس وأمل
أشوف خيال الهنا إس واسبح في جوّ الأماني
لأحمد رامي - الحان محمد القصبجي

- يا مجد ياما اشتهيتك
يا مجد ياما اشتهيتك وسهرت فيك اللّيالي
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- بعدت عنك بخاطري

بعدت عنك بخاطري عشان يزيد اشتياقي
لقيت خيالك فخاطري في البعد زيّ التّلاقي
بعدك عليّه يهون ما دمت عايش فقلبي
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- خلّي الدّموع دي لعنيّة
خلّي الدّموع دي لعنيّه وخلّي سهدي لجفوني
يا روحي يصعب عليّه تصبح شجونك شجوني
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- الشّك يحيي الغرام
لو كنت دايما أشوفك لو كنت أملك فؤادك
ما كانش يسعدني طيفك لمّا يزورني فبعادك
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- سكتّ والدّمع تكلّم
ردّي عليّ دموعي دموعي صعبت عليّ
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- عينيّ فيها الدّموع
طاير يرفرف جناحه عدم في عشّه المنام
لاحد واسى جراحه ولا سقاه الأمان
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يا عشرة الماضي
خايف تطول الليالي وانسى الّي فات من زماني
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- ياالّي انت جنبي وانت بعيد
وتفوت عليّ اللّيالي وتروح الأيّام
وحالي في الحبّ حالي حيران شريد المنام
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يا ريتني كنت النّسيم

ياريتني كنت النّسيم الّي يداعب شعورك

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- ياما ناديت

ياما نديت من أسايا في وحدتي يا حبيبي

ما ردّ إلاّ صدايا يقول معاي حبيبي

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- قلبك غدر بي

قلبك غدر بي ورماني وفرّج النّاس عليّة

ولمّا طال بي هواني الدّمع فاض من عينيّه

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يالّي شغلت البال

إن فتح الياسمين وردة روحي نسيمه

فكّرت في الغايبين والقلب يبكي نعيمه

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- الأوّلة في الغرام

من يوم ما سافر حبيبي وانا بداوي جروحي

لبيرم التونسي - ألحان زكريّا أحمد

- يا ما امرّ الفراق

تطول عليّه اللّيالي سهران أعدّ النّجوم

لأحمد رامي - ألحان زكريّا أحمد

- شجاني نوحي بكيت

شجاني نوحي بكيت يا ريت بكاي شفاني

لأحمد رامي - ألحان زكريّا أحمد

- الحبّ كان من سنين

الحبّ كان من سنين والقلب يعرف أليفه

والّي انكتب على الجبين لا بدّ م العين تشوفه

لأحمد رامي - ألحان د. أحمد صبري

- وقفت أودّع حبيبي

وقفت أودّع حبيبي والدّمع حاير فعيني

لأحمد رامي - ألحان فريد غصن

الإيقاعات ذات الأربعة عشر وقتا
السّابغ والمديد-

السّابغ

$\frac{14}{8}$ تك دم تك دم تاك دم دم تاك

هو أكثر الإيقاعات استعمالا. و يتألّف ابتداء من الثقيل بإضافة قيمة مز يدة قدرها ستّة أوقات (دم دم تاك)

نماذج السّابغ

- انت الحبّ

يا ما قلوب هايمه حواليك | تتمنّى تسعد يوم بلقاك
وانا الّي قلبي ملك إديك | تنعم وتحرم زيّ هواك
$\frac{14}{8}$

لأحمد رامي - ألحان محمّد عبدالوهاب

- ودارت الأيّام

قابلني والأشواق فعنيه | سلّم وخد إيدي فأديه
$\frac{14}{8}$

لمأمون الشّناوي - ألحان محمّد عبدالوهاب

- غلبت أصالح في روحي

صعبان عليّ الّي قاسيته | في الحبّ من طول الهجران
يخد الزّما منّي و يدّي | وقلبك انت عليّ ضنين

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- غنّى الرّبيع بلسان الطّير

غنّى الرّبيع بلسان الطير ردّ النّسيم بين الأغصان

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- هلّت ليالي القمر

يصعب عليّ تفوت لياليه من غير ما اشوف حسنك جنبي

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- يالّي كان يشجيك أنيني

فضلت اعيش في قلوب النّاس وكلّ عاشق قلبي معاه
شربوا الهوى وفاتوا لي الكاس من غير نديم أشرب و تاه
حرمتني من نار حبّك وانا حرمتك من دمعي

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- سهران لوحدي

كلّ الّي شفته خطر عل البال وعشت فيه هايم ولهان

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- يا طول عذابي

ياما غالبت النّوم وشكيت من طول غيابك عن عيني
أقول لقلبي الوجد ده ليه ما دام حيعطف ويجيني
سكتّ عن شكوى من الهجران وحيرة القلب الولهان

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- هجرتك

غصبت روحي على الهجران | وانت هواك يجري فدمّي
$\frac{14}{8}$

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- القلب يعشق كلّ جميل

القلب يعشق كلّ جميل وياما شفت جمال يا عين

لبيرم التونسي - ألحان رياض السّنباطي

- النّوم يداعب

من كتر ما تمنّيت رؤياه لو كان يزورني في الأحلام

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- فاكر لمّا كنت جنبي

جـه الـنّـسيم قـرّب منهـا وكـلّ مـوجـه فـأحـضـانـهـا

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

- بطل السّلام عاد بسلامه

بـطـل الـسّلام عاد بـسلامـه وهـمّـه عـالـيـه وكـرامـه

لبيرم التونسي ـ ألحان رياض السّنباطي

- غنّى الرّبيع

والـطّير سـكـت بـعـدما غـنّـى وادى صـداه رايـح غـادي

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

- لمّا انت ناو يه تهاجرني

بكيت على الفكر الحيران قضّى الزّمان كلّه أوهام

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

- يا روحي بلا كثر أسيّه

يـامـا الـعـواذل فـتـنـو لـك | وكـذبـوا فـي الّـي نـقـولـك
صافيني وانسى الّي قالولك | ما تـفـرّ حيش الـنّاس فـيّه

$\frac{14}{8}$

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

- الشّوق

سـقـاه من الـودّ الـصّافي والّي فـحـبّه يـكـون وافـي

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

- النّافورة

فـي همسة الـغـصن الميّال وفـرنّـة الـنّهـر السّيّال

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

- يأس وأمل

ما شفت غير طيف الأحزان ما سمعت غير لحن الأشجان

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

- هايم في بحر الحياه

صافحتها بالرّوح والعين من قبل عيني ما تسلّم

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

- يا مجدي ماشتهيتك

قضّيت ليالي أستنّاه بعد الغياب يرجع ليّه

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

- ياالّي انحرمت الحنان

أقول لروحي وذنبك إيه تقاسي يشمّك من بدري

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

- ياالّي انت جنبي وانت بعيد

و يوم ما تيجي العين في العين و يسلّم القلب المشتاق
أقول لروحي حبيبك فين فين الحنين فين الأشواق

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

- ياالّي رعيت العهود

وكلّ ما القى حبيب وحبيب يفرح لهم قلبي الهاني

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

- ياما ناديت

طال النّدا ولا ردّ حبيب ولا الخيال عن عيني يغيب

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

- يا قلبي بكره السّفر

لكن صبرت وعزّاني في بحر وجدي وأشجاني

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

- يا نجم

يا نجم مالك حيران بين الغمام واللّيل داجي

لأحمد رامي ـ ألحان محمّد القصبجي

- أنشودة النبع

ظلّك رعاني وهنّاني وهوّن الوجد عليّة
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- رقّ الحبيب

رقّ الحبيب وواعدني يوم وكان له مدّه غايب عنّي
وفضلت افكّر في معاده واحسب لقربه ألف حساب
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- تبيعيني ليه

تبيعيني ليه كان ذنبي إيه مين للفؤاد يبقى يواسيه
لحسين حلمي - ألحان محمّد القصبجي

- قال إيه حلف

وارجع لودّك من ثاني هو أنت تقدر تنساني
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- عطف حبيبي

عطف حبيبي وهنّاني يا فرحتي لمّا صافاني
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- البعد طال

البعد طال والله عليّه يا هل ترى فكرها فيّه
أنا نسمه تسري نواحيك إيه المناظر حواليك
أشوف جمالها بعنيك وتبصّ فيها بعنية
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- تراعي غيري وتتبسم

حيرانه مين فيها الصّافي ومين محبّ ومين جافي
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- تشوف أموري وتتحقّق

وشافتني بين النّاس وحدي وبرضه موش عايزه تصدّق
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- صحيح خصامك

صحيح خصامك ولاّ هزار قول لي دانا قلبي على نار
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- ما تروّق دمّك

الدّنيا آهي باسمه لك وخفّة الرّوح راس مالك
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يصعب عليّ

أحبّ أقول الّي فبالي يصعب عليّ ضنا حالي
مرّت عليّ سنين وأيّام وكلّ يوم يزداد وجدي
والحبّ في الأوّل أحلام تخد من العمر وتدّي
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- الزّهر في الرّوض تبسم

مين زيّي في الدّنيا تهنّى وقلبه نال الّي تمنّى
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- يالّي جفيت إرحم حالي

ياالّي جفيت إرحم حالي حرام عليك تشغل بالي
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- حرّمت أقول بتحبّيني

حرّمت أقول بتحبّيني أحسن يا روحي تجافيني
أشوف بعينك كلّ حنان واسمع كلام صدّ وهجران
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- ما دام تحبّ بتنكر ليه

ما دام تحبّ بتنكر ليه   ده الّي يحبّ يبان فعنيه

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- بكره السّفر

واسقى هواك من كاس حبّي   واسمّعك ألحان قلبي

وأشوف حبيب الرّوح جنبي   والقلب متهنّي وفرحان

لأحمد رامي - ألحان زكر يا أحمد

- أنا كنت أحبّ الشكوى إليك

هويت وبان في العين وجدي   ساعة ما راح القلب معاك

وفضلت في الدّنيا لوحدي   أسال عليك والرّوح وياك

لأحمد رامي - ألحان زكر يا أحمد

- كلّ الأحبّة

كلّ الأحبّة اثنين اثنين   وانت يا قلبي حبيبك فين

لبيرم التونسي - ألحان زكر يا أحمد

- القطن

القطن فتّح هنّى البال   والرّزق جه وصفا لنا الحال

لأحمد رامي - ألحان زكر يا أحمد

- يا فرحة الأحباب

حبيت أقدّم للأحباب   أجمل هديّة فيوم العيد

لأحمد رامي - ألحان زكر يا أحمد

- الآهات

آه من لقاك في أوّل يوم   ونظرتك ليّه بعنيك

خاصم عيوني ليلتها النّوم   وبتّ أسأل روحي عليك

لبيرم التونسي - ألحان زكر يا أحمد

- هو صحيح

يا ريت أنا أقدر اختار   ولا كنت أعيش بين جنّه ونار

لبيرم التونسي - ألحان زكر يا أحمد

- ياما أمرّ الفراق

أصوّر الماضي فبالي   وأعيش على العهد الخاني

لأحمد رامي - ألحان زكر يا أحمد

- شجاني نوحي

أفضل أعلّل نفسي أقول   يمكن يصادف يوم وتنول

لأحمد رامي - ألحان زكر يا أحمد

- غصبا عنّي

ليه يا غرامي بتألمني   وتهرّب النّوم من عيني

عملت إيه بتعذّبني   وتسيبني للنّار تكويني

لحسين حلمي - ألحان زكر يا أحمد

- مالك يا قلبي

مالك يا قلبي حزين اليوم   مالك يا قلبي جفاك النّوم

لأحمد رامي - ألحان زكر يا أحمد

- شفت بعيني

التقل ليه يا مالك قلبي   قصدي تملّي تكون جنبي

ولمحت عل صدره الرّمان   شفت بعيني ما حدّش قلّي

لأحمد رامي - ألحان د. أحمد صبري

- أنا على كيفك

طلبت منّي يا نور عيني   روحي وديني اديتهالك

بينك يا روح قلبي وبيني   دايما رضاي بأفعالك

د. أحمد صبري

- يا كروان والنبي سلّم

يا كروان غنّي وطوّل وعن القمر لا تتحوّل

طول عمري عذالي تهوّل وقلبي برضه لك ميّال

د. أحمد صبري

- فات المعاد

فات المعاد و بقينا بعاد والنّار بقت دخّان ورماد

لمرسي جميل عزيز - ألحان بليغ أحمدي

- جنّة نعيمي

جنّة نعيمي في هواك ما أحبّ في الدّنيا سواك

داود حسني

- يا مسهرني

أسأل عن الّي يقضّي الليل بين الأمل و بين الذكرى

لأحمد رامي - ألحان السّيد مكّاوي

المديد

هو صنفان : مديد ومديد مقلوب

1) المديد

14/8 | تك تك دم دم تك تك دم دم تاك

هو المديد المعروف في الشعر الفصيح مع شيء من التصرّف في الإستعمال عند التسهيل.

نماذجه

- إيه أسمّي الحب

إيه أقول عل الحبّ آه ياني | إلّي تشعل ناره في تواني

لبيرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

- الحبّ كلّه

يا حبيبي يا عبير الشوق يا نصيبي في ليالي الشّوق

لأحمد شفيق كامل - ألحان بليغ حمدي

2) المديد المقلوب

14/8 تك تك دم تاك دم تك تك دم دم

هو مديد ملوّن مبدوء من التّك الثالثة

نموذج

أنا وانت

كلّ من يعشق يا مراره | من أساه وجواه وجروحه

14/8

لبيرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

الموقّر

$\frac{18}{8}$

تك دم تك تاك دم دم تاك دم تاك

هو إيقاع قليل الإستعمال - و يتألف من إيقاع المذيل باضافة قيمة مز يده تساوي ثمانية أوقات (دم تاك دم تاك)

نموذج الموقّر

- غنّى الرّبيع

فرح بروحه الكون نادى وغنّى | وكلّ لحن بلون معنى ومغنى

$\frac{18}{8}$

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

الميزان

$\frac{21}{8}$

تك دم تك دم تاك تك دم تاك تك دم تك دم تاك

هو إيقاع قليل الإستعمال و يتألف من دورتين من الثقيل تتوسّطها قيمة مز يدة تساوي خمسة أوقات. ولذلك سميته الميزان.

نموذج الميزان

- **حيرانه له يا دموعي**

$\frac{21}{8}$

حيـرانـه ليه يـا دمـوعي بيـن الجفـوان

وانـت ياسـاكن ضلـوعي ليـه الأنيـن

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

ذوات الإثنين وعشرين وقتا
هي ثلاثة : الموشى والمسجّع والمبسّط

المُوشّى

هو صنفان موشّى وموشّى مقلوب

1) الموشّى

22/8

تك دم تك دم تاك دم دم تاك تك تك دم تك دم تاك

هو إيقاع مركّب يتألّف من إيقاعين مجموعين الى بعضهما وهما : السّابغ والثقيل.

نماذج الموشّى

- سهران لوحدي

22/8 مابين نعيمي وأنس الرّوح ساعة رضااك | و بين عذابي وطول النّوح أيّام جفااك

لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- يا قلبي بكره السفر

إن النسيم الّي بشمّه فايت عليه

أقابله عل بعدوا ضمّه واشكي إليه

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- تراعي غيري وتتبسّم

حرّمت اغير بقى واتألّم والغيره ليه

ده القلب جرّب وتعلّم صعبان عليه

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- صحيح خصامك

يا ما أحسن الودّ الصّافي إن كان يطوول

ومجلسك واللّيل صافي ولا فيش عزوول

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- أكون سعيد

أكون سعيد لو شفتك يوم بعد الغيااب

واهنّي قلبي بعد اللوم وانسى العتااب

لحسن صبحي - ألحان زكريّا أحمد

- سكتّ والدّمع تكلّم

سكتّ والدّمع تكلّم على هوااه

والقلب ياما بيتألّم من قولتي آآه

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

الموشّى المقلوب

وهو ما كان فيه الثقيل متقدّما على السّابغ في التّرتيب عند استعمال الإيقاع

(الثقيل) + (السابغ)

نماذج الموشّى المقلوب

- غلبت أصالح في روحي

و بعدت عنّك والفكر كان ديما و يّاك

22/8 والقلب منك غضبان في دنيا الحبّ معااك

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- الورد فتّح والياسمين

نسيت زماني مع العذاب الّي قسيته

ونسيت مكاني ساعة ماجاني وضمّيته

لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

المسجّع

وهو صنفان : المسجّع والمسجّع المقلوب

المسجّع

22/8 […]

تك دم تك دم تاك دم دم تاك تاك دم دم تاك

و يتألّف ابتداء من السّابع بإضافة قيمة مزيدة تساوي ثمانية أوقات (…)

نماذجه

- هجرتك

صعبان عليه انّه تمنّى جنّة قربك

وينال مراده وتهنّى بنعيم حبّك

22/8 […]

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- ياالّي جفيت ارحم حالي

هرجتني والهجر حرام وانا كان مالي

وكلّ ما تفوت الأيّام تشغل بالي

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

- ينوبك إيه

نيوبك ايه من تعذيبي ودمع عنيّه

حرام عليك ليه يا حبيبي حتّى عليّه

لعلي شكري - ألحان محمّد القصبجي

- يا ورد ياالّي النّدى

تفضل تميل على أغصانك بين الأزهار

وكلّ من شاف ألوانك في بهاك احتار

لأحمد رامي - ألحان زكريا أحمد

- الآهات

آدي النّعيم الّي وجدناه والّي دخلناه

والطّير يغنّي لي والموج يقول و ياه

لبيرم التّونسي - ألحان زكريا أحمد

- حبيبي يسعد .. أوقاته

حبيبي يسعد أوقاته عل جمال سلطان

في نظرته وابتساماته فرحتك يا زمان

جعلت في القلب مكانه بسّ لو يكفيه

يسمع ضروبه وألحانه والمخبّي فيه

في القلب يا ما حيلاقي كلّ ما يرضيه

و يشوف ولوعي وأشواقي والمخبّي فيه

لبيرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

- هو صحيح

يا قلبي آه الحبّ وراه أشجان وألم

واندم واتوب وعلى المكتوب ما يفيدش ندم

لبيرم التونسي - ألحان زكريا أحمد

- وقفت اودّع حبيبي

يشوف دموعي بتشكيله نار الأشواق

يسمع لساني بيحكي له وجد المشتاق

لأحمد رامي - ألحان فريد غصن

المسجّع المقلوب

وهو ما كانت فيه القيمة المزيدة متقدّمة على السّابع في التّرتيب عند استعمال الإيقاع.

(…) + (السابع)

نماذج المسجّع المقلوب

ـ غلبت أصالح في روحي
واسأل عنّك والقلب كان غضبان منّك
واحل همّك وانا الّي طول بعدي ما همّك

$\frac{22}{8}$

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

ـ الورد فتّح والياسمين
كان روح يسري يملأ الوجود بهجه وإيناس
وخيال يجري زيّ الحبيب على وش الكاس
لأحمد رامي ـ ألحان زكريا أحمد

المبسّط

$\frac{22}{8}$

تك دم تك دم تاك تك دم تاك دم تك دم تاك دم

هو إيقاع يتألّف من اجتماع إيقاعين : الثقيل في دورة واحدة والوافر في دورتين

نموذج المبسّط

ـ هلّت ليالي القمر
ولمّا اشـوفك يروح مني الكـلام وانســاه
من فرحة القلب ساعـة ما يلاقيــك و تِــاه

لأحمد رامي ـ ألحان رياض السّنباطي

المقارب

27/8

تك دم تك دم تاك دم دم تاك تك دم تك دم تاك تك دم تاك

هو إيقاع قليل الإستعمال و يقوم في تأليفه على مبدإ الجمع بين إيقاعين : السّابع والمترادف

نماذج المقارب

- هلت ليالي القمر

ماأحلى القمر على شطّ النّيل والجوّ رايق وهادي
تعال نسهر طول الليل وافرح واهنّي فؤادي

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- فاكر لمّا كنت جنبي

والفرحة تمّت للأحباب الموج شبع من حبيبه
وانا الّي قلبي فحبّك ذاب من غير ما يبلغ نصيبه
لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

المشـــاكل

29/8

هو إيقـاع مـركّـب يقـوم فـي تأليفه على مبدإ الجمع بين إيقاع الثقيل في دورتين مجموعتين الى إيقاع المترادف. فتكون جملة الأوقات (8 + 8 + 13) = 29

نماذج المشاكل

- النّوم يداعب

النوم يداعب عيون حبيبي والسّهد شاغل جفوني
يا ريته يغفل و يكون نصيبي تفضل تشاهده عيوني

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

- أغنية العيد

يوم التهاني بين الأحبّة يوم الفرح والأماني
تحلى في قربه كاس المحبّة على رنين الأغاني
لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

المجانس

وهو صنفان : مجانس ومجانس مقلوب

1) المجانس

$\frac{30}{8}$

تك دم تك دم تاك تك دم تك دم تاك تك دم تك دم تاك دم تاك دم تاك

هو إيقاع مركّب يقوم على مبدإ الجمع فيتألف من الثقيل في دورتين مضمو الى إيقاع السّابع. وجملة عناصره (8+8+14) = 30

نماذجه

- غنّى الرّبيع

وانت يا غايب عن الحبايب ساكت عن القلـــب الحيـــران

$\frac{30}{8}$

ياالّي انت غايب عن الحبايب ما تكلّم القلب الحيران

لأحمد رامي - ألحان رياض السنباطي

- حيّرت قلبي معاك

حفضل أحبّك من غير ما أقول لك إيه الّي حيّر أفكاري

لأحمد رامي - ألحان رياض السّنباطي

2) المجانس المقلوب

$\frac{30}{8}$

تك دم تك دم تاك دم دم تاك   تك دم تك دم تاك تك دم تك دم تاك

هو مجانس ملوّن مبدوء بالسابع قبل دورتي الثقيل

نماذج المجانس المقلوب

- فين العيون

فين العيون الّي سبتني وشفت فيها نور الأمانـــي

غايت وغاب عنّي خيالـــي وفضلت وحدي طول الليـــالي

لأحمد رامي - ألحان محمّد القصبجي

إستنتاجات

بعد مسح هذا العدد الكبير من النّماذج التي هي من أجود ما آلف المصريّون من الشعر المنظوم للتلحين والغناء، و بعد أن اطّلعنا على مختلف النّماذج الإيقاعية التي انتخبت من بين الحركة كلّها لتكون هي الأنساق المميّزة لتأليف هذه الأغاني، يجدر بنا أن نخرج من هذه الدّراسة بالنّتائج والملاحظات الآتية :

1) مصادر الإيقاع الشّعري في الغناء المصري

إذا نحن دقّقنا النظر في الإيقاع الشعري للأغنية المصرية يتّضح لنا جليًا أنه يرجع بأصله في تأليفه واستعماله الى أربعة مصادر : إيقاع الشعر الجاهلي وإيقاع الموسيقى العربية التي ترجع الى القرون الأولى من ظهور الإسلام وما بعدها وإيقاع الموشّحات الأندلسية وحركة اللّغة الدّارجة المصريّة.

1 ـ فأمّا رجوعه الى إيقاع الشعر العربي الكلاسيكي الجاهلي فيدلّ عليه حضور الخبب والرّجز والتّوخت الكامل والتّوخت الوافر والمديد. وهي شواهد ناطقة بأصالة هذا الإيقاع وترسّخ جذوره في الفنّ العربي.

2 ـ وأمّا رجوعه الى إيقاع الموسيقى الشرقية العربية التي ترجع الى القرون الأولى من ظهور الإسلام وما بعدها فيدلّ عليه حضور إيقاعين موسيقيين فيه ممعنين في القدم وهما الثقيل والمصمدوي الصّغير

أ ـ فأما الثقيل فقد عرفته منذ عشر سنوات ولم أكن وجدت فيه إلا نموذجا واحدا في الشعر العربي الفصيح. وهو الذي استشهدت به آنذاك في كتابي : «نظريّة إيقاع الشّعر العربي» في الفصل (باب الإستنباط مفتوح) وهو :

أحنّ شوقا الى ديار   رأيت فيها جمال سلمى

وقد كنت قلت في شأنه آنذاك (وقد يكون وقع استنباطه في القرون الأخيرة) وهو خطأ أستدركه اليوم لأني وقعت مؤخّرا على التّرجمة الفرنسية لكتاب الأدوار لصفيّ الدّين البغدادي في كتاب «الموسيقى العربية» للبارون درلانجي (باب الإيقاع).

فلقد فوجئت بأنّ ذلك الذي اكتشفته منذ عشر سنوات وسميته الثقيل وقدّرت أنّه إيقاع شعري يرجع استنباطه الى القرون الأخيرة اعتمادا على حضوره في شعر الموشّحات الشرقية الغنائية، قلت فوجئت بأنه هو الذي كان مشاهير المغنّين يستعملونه في الغناء منذ القرون الأولى لظهور الإسلام استعملوه في تلحين أغانيهم تحت اسم الثقيل الثاني. وهو معدود ضمن الأسماء التي كان يطلقها أبو الفرج في كتابه الأغاني على الإيقاعات التي كان المغنّون يستعملونها في غنائهم آنذاك. وهو من الإيقاعات المشهورة التي حرص صفيّ الدّين على تدو ينها في كتابه «الأدوار» مجسّما كالآتي :

تنَ تنَ تن   تنَ تنَ تن

في دروتين ذواتي ستّة عشر وقتا ؛ وللدّورة الواحدة ثمانية أوقات

تنَ تنَ تن

2 2 1 2 1

8

أو (تك دم تك دم تاك) كما وصفته في كتابي الآنف الذكر. وقد أبى صفيّ الدّين إلا أن يجسّم الدّورتين في دائرة واحدة على النّمط الخليلي :



مشيرا بالدّوائر الى الصّوت (ت) و بالنّقط المفخّمة الى النّون المتحرّكة و بالنّقط المصغّرة الى النّون السّاكنة من (تنَ تنَ تن). وهو تجسيم يراعي الأوقات مفصولة عن بعضها كصنيع الخليل عندما اعتبر الحروف دون المقاطع اللفظية.

ذلك إيقاع الثّقيل (كما سمّيته) أو الثقيل الثاني (كما سمّاه المختون القدامي). وهو الإيقاع الذي يحتلّ في شعر الغناء المصري منزلة ممتازة دون جميع الإيقاعات الأخرى. وذلك لأنّه بالإضافة الى ارتفاع نسبة استعماله، وهو مستقلّ بنفسه، يشكّل نقطة الإنطلاق لمعظم الإيقاعات الأخرى : (المذيّل والمرقّل والموسّط والمترادف والسّابغ والموفّر والميزان والموشّى والمسجّع والمبسّط والمقارب والمشاكل والمجانس) وإذا كان الأمر كذلك فإنّه يكون أكثر الحركة الإيقاعية تداولا على الإطلاق في شعر أغاني أمّ كلثوم إذ يكون حضوره فيها بنسبة ٪74،6.

هذا وجدير بالملاحظة أنّ الصّدفة شاءت أن أتّفق مع القدماء حين سمّيته (الثقيل) وقد سمّوه (الثقيل الثاني). وهو حجّة على صحّة نظرتي عندما أثبت في النظرية أنّ الإيقاع هو كمّيات وزن يثقل أو يخفّ قبل أن يكون كمّيات وقت يقصر أو يطول. وإلا لما اتّفق الإحساس بالثقل بيني و بينهم رغم ما يفصل بيني و بينهم من الدّهور والأحقاب. ولو ذهبنا الى البحث عن علّة اتّفاق هذا الإحساس بالثّقل في إيقاع الثقيل لوجدنا أنّها تكمن في خلوّ هذا الإيقاع من نواة الخفّة (ـ ـ) أو (ـ ـ) أي (تك تك). وهو حجّة أخرى على انحراف مذهب الخليل في تسمية الطّويل والمديد وما أشبه ذلك.

ب ـ وأمّا المصمودي الصّغير فقد عرفته إيقاعا موسيقيّا كثير الإستعمال يحتلّ منزلة مرموقة في الغناء الشّرقي عموما. وقد يكون وقع استنباطه منذ قرون عديدة. حتّى إذا كثر استعماله في الموسيقى والغناء ترسّب شيئا فشيئا في طباع الشّعراء عن طريق الأغاني والموشّحات والأدوار حتّى امتلكوا ناصيته واستعملوه في شعر الغناء.

3 ـ وأمّا رجوعه الى إيقاع الموشّحات الأندلسية فيدلّ عليه حضور المترادف الذي هو إيقاع شعريّ أندلسيّ، واعتماد مبادئ التطعيم والجمع والتلوين والتنميق التي هي من أهمّ الأسس التي يقوم عليها فنّ الموشّحات من الناحية الإيقاعية.

أ ـ فأمّا المترادف فنجده في أكثر من موشّح مثلا في (هل تستعاد) وفي (ما للمولّه) وفي غيرهما. فوجوده في الموشّحات الأندلسية حقيقة ثابتة

(هل تستعاإد) (أيّامنا بالخليج) (ولياليـنا)

(أم يستفاإد) (من النّسيم الأريج) (مسك دارينا)

وهو الواقع في القسم الأوسط من البيت. و يقابله قول بيرم التونسي (فضلت أقول الزّماإن) في أغنية (غلبت اصالح في روحي) وقوله (صعبان عليّ جفاإك) في أغنية (هجرتك). وإذن فإنّ المترادف إيقاع أندلسيّ قديم لم يستفده الغناء المصريّ إلا من الموشّحات الأندلسية.

ب ـ وأما التطعيم فهو كالذي أدخل على الثقيل لإحداث المترادف باعتماد مبدإ القيمة المزيدة

(من النّسيم الـــ)ـــ(أريـــج)

الثقيل — القيمة المزيدة

المترادف

و يقابله في شعر الغناء المصري :

(فضلت أقول الز) (زماإن)

التثقيل — القيمة المزيدة

المترادف

وما صحّ على المترادف يصحّ على المذيّل والمرقّل والسّابغ وما شابه ذلك

ج ـ وأمّا الجمع فهو استنباط الإيقاعات اعتمادا على مبدإ الجمع. و يتمثّل في ضمّ إيقاع الى آخر. وذلك كالذي نلاحظه في الموشّى والمبسّط والمقارب وما أشبه ذلك وهو مذهب كان شائعا عند أهل الأندلس كما في الموشّح (هل تستعاد).

(هـل تستعاإدْ) (أيـامنا بالخليـج) (وليـاليـنـا)

(أم يـستفاإدْ) (من النّسيـم الأريج) (مسك داريـنا)

8 — 13 — 8

الثقيل — المترادف — الخبب

29

وقد عمد فيه الشاعر الى وضع إيقاع ابتداء من ثلاثة إيقاعات : الثقيل في دورة والترادف في دورة والخبب في دورتين. ومثله هذه الأغنية من المبسّط لأحمد رامي :

(ولـا أشـــوفك) (يروح منّي الكـلام وانســاه)

(من فرحة القلـ)ـــ(ـب ساعـة ما يلاقيــك و يّـة

14 8

التوخت الوافر التّقيل

22

وقد تآلف الإيقاع ابتداء من الثقيل في دورة واحدة ومن التوخت الوافر في دورتين.

وهنا يجدر بنا أن نلاحظ حضور الثقيل (الصّنف الثالث) في الموشّحات الأندلسية. وهو أمر شيّق لأنه يفيدنا كيف سافر هذا الإيقاع في حقيبة زرياب من بغداد الى قرطبة وهو إيقاع موسيقيّ ؛ حتّى إذا استقرّ في بلاد الأندلس وصادف فيها تلك النّهضة الفنيّة العظيمة تحوّل من إيقاع موسيقي الى إيقاع شعري يستعمل في الموشّحات التي يكون تطابق الإيقاع الشّعري والإيقاع الموسيقي فيها عاملا مساعدا على جودة التلحين. فلمّا شاع فنّ الموشّحات وانتشر رجع الثقيل في الموشّحات الى الشرق وهو إيقاع شعري.

د ـ وأمّا التّلوين فهو كالذي حصل في الجزء الأوّل من الموشّح المذكور (هل تستعاد) وهو من الثقيل وقد لوّن فبدئ من العنصر الخامس

(أحــــنّ شــوقــا)	شوقـــا أحـــنّ)
(تعـــاد هل تسـ	(هل تستعـــادْ)
الأصـــــل	التّلـــويـــن

وهي ظاهرة أصيلة وقع إقرارها في استعمال الإيقاع الشّعري منذ أقدم عصور الجاهليّة فتولّد عنها المتقارب ابتداء من الخبب والهزج ابتداء من الرّمل والوافر ابتداء من

الكامل والمقتضب والمجتث والمضارع ابتداء من المحيّر (مجزوء الخفيف) وغير ذلك. فلا جرم أن نجدها في إيقاع الموشحات الأندلسية وفي إيقاع الشّعر المصري المصنوع للغناء كما في الصّنف الثالث من الثقيل الذي يطابق صورة الثقيل المستعملة في الموشّح المذكور :

(يا هل ترى يــ/ــرة الحبيــب/والآ المنــادي / هو المجيــب)

وكما في غيره من الإيقاعات عند ما تقلب للتلوين كالخبب والتوخت والمديد والموشّى والمسجّع والمجانس. وحصل كلّ ذلك التصرّف على غفلة من الشّعراء و بإشارة الحدس وحده وهم لا يعلمون. واعلم أنّه ليس من اليسير على الأذن المجرّدة أن تميّز بين (أحنّ شوقا) و بين (هل تستعااد) حتّى ليخيّل إليها أنّهما شيء واحد وما هما بالشّيء الواحد. ولا يتهيّأ إدراك الفرق بين الأصل والتلوين إلا لمن كان على حظّ عظيم من الحساسية والوعي الإيقاعي.

هـ ـ وأمّا التّنميق والتّحسين فهو ضرب من التفنين لا يمسّ الإيقاع في جوهره. ولا علاقة له إلا باللّغة وموسيقى اللّفظ. وهو ما يمكن أن نسمّيه بالرّويّ الدّاخلي **rime intérieure** الذي يعترض في وسط الإيقاع و يتخلّل عناصره في **موضع أو موضعين. وهو كالتسجيع في اصطلاح علماء البديع الذي كان القدماء يأتونه عفوا في حالات نادرة كما في بيت الخنساء.**

حمّال ألوية هبّاط أوديّة شهّاد أندية للجيش جرّار

وأمّا أهل الأندلس فلا يأتي التّسجيع في موشّحاتهم عفوا ولكن يتعمّدونه لغرض التّنميق والتزويق. وكذلك شعراء الغناء المصري المعاصر.

ـ فأمّا التنميق في الموشّحات الأندلسية فهو كالذي في الموشّح المذكور آنفا

A هل تستعـــاد	أيامنـا بالخليـج	وليـاليـنا
أم يستفـــاد	من النّسيـم الأريـج	مسـك دارينـا

ـ وأما التنميق في الأغاني المصريّة فهو كالذي في هذه الأغنية لبيرم التونسي من المسجّع :

B تفضل تميـل على أغصـانـك بيـن الأزهـار
وكلّ من شـاف ألـوانـك في بهـاك احتـار

أو في هذه الأغنية لأحمد رامي من المسجّع المقلوب

C واسأل عنّك | والقلب كان غضبان منّك
واحمل همّك | وأنا الّي طول بعدي ما همّك

أو في هذه الأغنية لبيرم التونسي من المسجّع :

D يا قلبي آه | الحبّ وراه | أشجان وألم
واندم واتوب | وعلى المكتوب | ما يفيدش ندم

وجميع الفواصل في النماذج A و B و C و D هي فواصل مفتعلة لغرض التنميق لأنها لا تأتي في نهاية الدّورة الإيقاعية كما هو الشّأن في الصدور والاعجاز ولكنّها تأتي متخلّلة بين العناصر الإيقاعية. والحجّة على أنّها فواصل مفتعلة هو الفصل بين (يا قلبي آه) وبين (الحبّ وراه) في النّموذج D ولم يقع مثله في النموذجين B و C على حين أنّ (تفضل تميل على أغصانك) و(وأنا الّي طول بعدي ما همّك) و (يا قلبي آه الحبّ وراه) هي جميعا دورات إيقاعية متساوية كلّها من إيقاع السّابغ. هذا وما افتعال الفواصل في تلك النّماذج كلها إلا كافتعالها في هذا الموشّح الأندلسي.

أمسك فؤادي بالرّفق | إذا ابتكروا
إنّي أراه من الخفق | سينفطر
مستفعلن فاعلن مستف | علن فعلن

وكون هذا الموشّح من إيقاع كلاسيكي هو البسيط يشكّل لنا حجّة دامغة على أنّ الفواصل التي تجزّئ أبيات الأغاني المصريّة كثيرا ما تكون ذات صبغة شكليّة بحتة لاعلاقة لها بحركة الإيقاع.

4 ـ وأمّا رجوعه الى حركة اللغة الدّارجة المصريّة فيدلّ على ذلك أمور كثيرة أهمّها تقلّص العنصر المقصور دون غيابه تماما. ومرجع ذلك الى تقلّص استعمال

المقطع المقصور في الدّارجة المصريّة والذي يرجع سببه الى التحلّل من مبدإ الإعراب، وهو أمر مفهوم لأنّ الإعراب تحريك والتحلّل منه تسكين كما في قولنا (أمل حياتي) الذي إن التزمنا فيه بمبدإ الإعراب توالت فيه أربعة مقصورة وإن تحلّلنا منه تحوّل مقطعان مقصوران منه مقطعا ممدودا و بقي مقطعان مقصوران فقط. وقلت «دون غيابه تماما» إشارة الى لهجات عاميّة أخرى فقد منها المقطع المقصور تماما كالذي حصل في الدّارجة التّونسية مثلا.

تقلّص نواة الخفّة أو غيابها

لقد كان لنواة الخفّة (ںں) أو (ࢠࢠ) أي (تك تك) منزلة مرموقة في إيقاع الشّعر العربي الفصيح حتّى لقد كان حضورها فيه شيئا متأكّدا مرّة أو مرّتين أو ثلاثا حسب حجم الإيقاع. وكان ذلك لسببين :

ـ أولها الإلتزام بمبدإ الإعراب كما أشرنا منذ قليل لأنّه يوفّر الظروف الملائمة لظهور المقاطع المقصورة فتكثر في التّأليف اللّفظي حتّى لتجتمع مثنى وثلاث.

ـ والثاني أن اللّغة القديمة كانت لغة الضّعن والتّرحال فتكثر فيها الحركة فيكثر فيها استعمال الأفعال لأنّها أدلّ على الحركة وتكثر فيها المقاطع المقصورة لأنّها أقدر على تجسيم الحركة التي تدور في المحيط والتي تتميّز بالسّرعة والخفّة. وذلك على نقيض العاميّة التي هي لغة الحضارة والإستقرار. فلا جرم أن تقلّ فيها الحركة وتثقل. فيرتسم الثّقل على صورة الإيقاع لأنّه يتكايف في الشعر مع حركة اللّغة المتكايفة بدورها مع الحركة التي تدور في المحيط.

وتبعا لاختلاف الظّروف النفسيّة الإجتماعية تقلّصت نواة الخفّة في إيقاع الشعر العامّي إن لم تكن فقدت تماما.

ـ فأمّا تقلّصها فيظهر في الإيقاعات المأثورة عن التّراث الفصيح كالمديد والخبب والتّوخت الكامل والتوخت الوافر والتّوخت المشابه والرّجز. ونواة الخفّة حاضرة في هذه الإيقاعات ولكن بقلّة بكثرة ما يدخل عليها من التّسهيل جمعا واهتضاما.

ـ وأمّا غيابها فيظهر في جميع الإيقاعات الأخرى : الثقيل والمصمودي الصّغير والمذيّل والمرفّل والموسّط والمترادف والسّابغ والموفّر والميزان والموشّى والمسجّع والمبسّط

والمقارب والمشاكل والمجانس وليس من محض الصّدفة أن انطلق القدماء في تأليف إيقاعاتهم من إيقاع الخبب المشتمل على نواة الخفّة (أنظر الأهرام الإيقاعية) وانطلق شعراء الغناء المصري من إيقاع الثقيل الذي يخلو من تلك النواة. وليس لذلك من علّة إلا انتصار نزعة الثّقل على نزعة الخفّة في ذلك الإيقاع.

وهنا لا يعدم العاقل استنتاجا يستنتجه يخصّ الموسيقى العربيّة التي ترتبط ارتباطا عضويّا بالكلمة والشّعر لتأليف فنّ الغناء : إنّ الكلمة إذا كانت تتسلّط بقوانينها على الإيقاع في الشّعر حتّى يخضع في حركته الى سلطانها فإنّها تتسلّط كذلك على الأصوات الموسيقية في الغناء حتّى تخضع في حركتها الى سلطانها أيضا. وفي ذلك ما فيه من التقييد والإرهاق للموسيقى والألحان ؛ إذ تظلّ منحصرة في حدود الحركة اللّفظية تخدمها في عبوديّة مجحفة دون أن تطعم الحرّية أو تذوق طعم الإنطلاق. فتبقى أبدا ترسف في قيودها إمّا متعثّرة في المسالك الوعرة أو متبعثرة في المسارب الموحشة محجّرا عليها السّير في الدّروب الرّحبة والفجاج الواسعة. وإذا كان الأمر كذلك فإنّ الوجه أن تستقلّ الموسيقى بنفسها عن الشّعر والغناء لتنطلق كالأنسام الحالمة في شواسع الفجاج بعيدا عن هجنة الطّرب ومهانة الطّمع والإرتزاق.

3) الإيقاع الشّعري خارج تراث أمّ كلثوم :

هل من إيقاعات شعريّة أخرى خارج تراث أمّ كلثوم ؟ الحقيقة أنّي لا أستطيع أن أجيب إلاّ إجابة منقوصة لعدم توفر المادّة لديّ. ولكنّ ماأستطيع أن أثبته هو أنّي سمعت منذ أيّام أغنية مصريّة فإذا فيها إيقاعان خارجان عن الإيقاعات التي استخرجناها من أغاني أمّ كلثوم ! وهما الأقصاق والرّمل الكلاسيكي وجدتها في هذه الأغنية الحديثة :

9/8 علـــى وش القمـــر/ على صوت المطـــر/ على كلّ الشّجـــر

6/8 حـا كـتـب لـــك/ يـا حبيبـــي

والحجّة على أن هذا الرّمل من الصّنف الكلاسيكي هو أنه يجري مجرى الرّمل المدرج في الأقصاف :

(حا كتب لك) (ياحبيبي) (على وشّ ال) (على صوت ال) (على كلّ الشـ)

ومن هنا حسن التعقيب على الأقصاف بإيقاع الرّمل. فكأن القيمة المزيدة

( ) التي تضاف الى الرّمل لتأليف الأقصاف إنّما جاءت لتصوير الإندفاع والحماس في تجسيم الشّوق والإسعداد لمواجهته بكلّ ما أمكن من الوسائل. فتميّزت حركة الأقصاف بسبب تلك الزّيادة بمعنى التّيبس والإنقباض. حتّى إذا انتهى معنى الإندفاع والحماس وتعقّبه معنى الكتابة وما يصحبها من الحلاوة واللّذة رفعت الزّيادة وعاد الإيقاع رملا لتجسيم الإنبساط والسّعادة ولا يخفى ما بين الرّمل ورقصة الفالس من قريب التّسب. والفالس هي رقصة الإنذهال والسّعادة والوجد. ذلك نموذج واحد. ومن يدري ؟ فقد توجد نماذج إيقاعية أخرى لم تدخل في عداد ما أحصيناه من الإيقاعات الشعريّة في تراث أمّ كلثوم.

4) تطوّر الظاهرة الإيقاعية في شعر أغاني أمّ كلثوم

إنّه ليس من اليسير أن نحدّد المراحل التي مرّت بها الظاهرة الإيقاعية في تطوّرها عبر حياة كوكب الشّرق سواء كان ذلك في الموسيقى أو في الشعر. ومن الأكيد أنّ هناك تفاعلا كبيرا يحصل بين إيقاع الشّعر وإيقاع الموسيقى يقتضيه تلاحمهما في اجتماعهما على خدمة فنّ الغناء ـ ذلك أنّه إذا كان الشّعر حركة وكانت الموسيقى حركة ؛ وكان من المفروض أن تتماشى الحركتان في موكب واحد فإنّه يكون من المفروض أيضا أن تتجاذب خطاهما وتتقارب وأن تتناسق وتتطابق ما أمكن ذلك وسمحت به اللّغة وتطوّعت له طبائع الألحان.

ومعلوم أن التقارب بين الأشياء المختلفة لا يكون إلا بتنازل الأطراف المتعاملة عن بعض خصائصها، كما أنّه ليس من الضروري أن تكون التنازلات بين تلك الأطراف بنفس المقدار وتقتضي طبيعة الأشياء أن يكون الضّعيف أكثر استعدادا للتنازل والقويّ أقلّ استعداد له. وهو أمر مفهوم ؛ وعليه تقوم قوانين الطّبيعة ونواميس الحياة.

ولقد لاحظت من خلال ممارساتي الطّويلة لإيقاع الشعر العربي حالات تنازلت فيها الموسيقى في حركتها لفائدة اللّغة فكان إيقاع الشّعر في الغناء غالبا متسلّطا على الإيقاع الموسيقي وحالات أخرى تنازلت فيها اللغة في حركتها لفائدة الموسيقى فكان إيقاع الموسيقى في الغناء غالبا متسلّطا على الإيقاع الشعري.

فأمّا الحالة الأولى التي تكون فيها حركة اللّغة غالبة متسلّطة على حركة الموسيقى فكالموسيقى العربية التي ازدهرت في القرون الأولى لظهور الإسلام. فلقد كان الغناء

في تلك الفترة خاضعا في حركته الى حركة اللّغة يتقيّد بمبادئها تقيّدا لا تسامح فيه وذلك لأسباب أهمّها أنّ اللغة العربية كانت يومئذ في مركز القوّة إذ كانت لغة الغالب الفاتح ولغة الدّين والسياسة (القرآن والحديث والخطب السّياسية) ولغة الحكم والإدارة ولغة الأدب والعلم وهي خاصّة لغة المستهلك الذي يكافئ المغنّين ويمدّهم بالعطايا والأموال. فكانت شروطه التي يمليها عليهم مقابل ذلك :

- أوّلا : أن يغنّوا له في لغته كما عرفها. فلا يجوز لهم إخضاعها الى عناصر أجنبيّة عنها كي لا يتعذّر عليه فهم ما يسمع

- ثانيا : أن يحترموا الدّين والأخلاق الإسلامية ولو في الظّاهر كي لا يتسبّبوا له في متاعب مع الرّعية.

- ثالثا : أن يلتزموا باحترام العائلة المالكة لأنّ أي تحدّ لها هو تحدّ للسّلطان ؛ والعائلة المالكة هي بنو أميّة بن عبدمناف في عهد الأمويين و بنو هاشم بن عبدمناف في عهد العبّاسيين.

فلمّا أحسّ المنتج بهذا الضّغط الذي لا متنفّس له منه التزم باحترام الشّروط التي أمليت عليه، وامتنع عن أن يتحرّك إلا في حدود القوانين اللّغوية المعترف بها. وذلك ما أردناه عندما قلنا إنّ اللغة العربيّة في ذلك العهد كانت في مركز القوّة. فنقدر أن حركة الإيقاع الموسيقى في غناء ذلك العصر لم تكن تتخطى في وقتها ووزنها حركة الإيقاع الشّعري. فتتراوح حركة العناصر الإيقاعية في ذلك الغناء بين مقادير :

أ - المقصور : و يساوي ذات الشيلة (وقت واحد)
ب - الممدود : و يساوي السوداء (وقتان)
ج - الهاضم : و يساوي ذات الشيله المنقوطة (وقت ونصف)
د - المضهوم : و يساوي ذات الشيلتين (نصف وقت)

ذلك مع اعتبار أن الزّمن الأوّل الذي بالنسبة إليه تقاس كلّ الأزمنة هو ذات الشيلة.

هذا والحجّة على صحة ما ذهبنا الى تقريره من أنّ حركة اللغة هي التي كانت غالبة متسلّطة في غناء ذلك العصر على حركة الموسيقى، قلت الحجّة على ذلك هي

شهادة الجاحظ الذي يقول في البيان والتبين «والعرب يمتاز غناؤها بأنّها تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة. والعجم تمطّط الألفاظ فتقبض وتبسط حتّى تدخل في وزن اللّحن. فتصنع موزونا على غير موزون». ومعنى ذلك أنّ المغنّين كانوا يتقيّدون في حركة ألحانهم بحركة الإيقاع الشّعري لا يحيدون عنها قيد أنملة ؛ على خلاف الأعاجم الذين كانوا يحتاجون الى تمطيط الحركة اللّغوية في غنائهم أو تقليصها لتتلاءم مع حركة الإيقاع الموسيقى.

وأمّا الحالة الثّانية التي تكون فيها حركة الموسيقى غالبة متسلّطة على حركة الشّعر فكالموسيقى العربية في عصرنا وخاصّة في هذه العقود الأخيرة من السّنين. فلقد أصبح الغناء في هذه الفترة خاضعا في حركته الى حركة الموسيقى التي انحرفت عن الإيقاع وتقلّدت مبدأ الميزان. ولو ذهبنا الى أن نبحث عن علّة ذلك لوجدنا أنها ترجع الى أن اللغة أصبحت في مركز الضعف ؛ فتنازلت لفائدة الموسيقى التي أصبحت في مركز القوّة. وذلك بسبب التفتّح الذي أصابنا والغزو الثقافي الذي جعل هدفه شعورنا القومي وتراثنا الثقافي والحضاريّ لعلّنا نشكّ في قيمتنا الذّاتية ونتنكّر لمقوّماتنا الشخصيّة.

ولقد كان من نتائج هذه الحملة المضلّلة المغرضة أن أصبح الإنسان المصري يشعر بعقدة النقص و يستهين بمكاسبه الثقافية والفنيّة حتّى لقد صار يعتقد أن لغته وشعره وفنّه هي ما يجسّم التخلّف وأن الموسيقى الغربية هيّ ما يجسّم الرّقيّ والتّقدم و بالتّالي أنه لا عليه أن يستهين بتراثه فيتخلّى عن ثروته الإيقاعية في الموسيقى و يستعيض عنها بالميزان الغربي.

وكيف لا يتنكّر الجمهور مع سذاجته لتراثه الفنّي وعباقرة الأدب والفنّ مع نباهتهم يبدون تحيّزهم للموسيقى الغربية ! أو لم يكن طه حسين يبدي خشوعه أمام تلك الموسيقى وكأنّها هبطت من السّماء بقدر ما يبدي استهانته بموسيقى محمّد عبدالوهاب القديمة فيسمّيه «المغنّي الشعبي» وكيف لا يكون محمّد عبدالوهاب موضع استنقاص من قبل قومه وهو الذي استنقص نفسه بنفسه حين تنكّر لفنّه وأظهر تعصبه للموسيقى الغربيّة إذ صرّح بكلّ سذاجة «أريد أن نتعلّم الموسيقى حسب أصولها الغربيّة». ولم يعلم أنّه لا فرق بين أن يقول مقالته تلك و بين أن يقول : «أريد أن

نتعلّم اللّغة العربيّة حسب أصولها اللاتينية». فيقول ذلك بكلّ بساطة وهو لا يعلم أن بين يديه من وسائل التّعبير الموسيقي ما ليس بيد الغربيين وأنّه قد يكون أتى من آيات الإبداع الفنّي في أغانيه القديمة ما لم يأت به كبار الموسيقيين في بلاد الغرب لولا أنّهم يتكلّمون لغة الغالب وأنّه يتكلّم لغة المغلوب. وذلك ما أردته حين قلت إنّ الشعر في أغاني أم كلثوم كان في مركز الضّعف. فكان من الطّبيعي أن يتخلّى عن ثروته الإيقاعية تنازلا منه لفائدة الميزان الموسيقي الذي هو في مركز القوّة لا لشيء إلا أنه هو ما زكّاه الغربيون دون الحركة كلّها ليكون الميزان الذي ينبغي اعتماده في التأليف الموسيقي الكلاسيكيّ.

من هذا المنطلق وفي هذا الإتّجاه ينبغي أن تسير الأبحاث إذا أردنا أن نتعرّف على تطوّر الظاهرة الإيقاعية في غناء أمّ كلثوم. فما هي الأرضيّة التي درج فيها ذلك الغناء وما هو الإطار الذي تألّق فيه وما هي المراحل التي تقلّب في أطوارها حتى بلغ أقصى منتهاه ؟ هذا وأريد أن أنبّه منذ البداية أني لن أتحدّث عن تطوّر العنصر الموسيقي في ذلك الغناء. وذلك لسببين : أحدهما أن مثل هذا الحديث قد يخرج بنا عن موضوعنا والآخر أنّي لا آمن أن أتورّط في ميدان لا أحيط به إحاطة المختصّين. ولذلك سأقصر حديثي على عنصر الإيقاع الشعريّ في ذلك الغناء.

لقد بدأت أمّ كلثوم حياتها الفنّية في فترة كان فيها الغناء بجميع أنماطه خاضعا لسلطان التقليد. وكانت الثقافة الموسيقيّة تقوم على حفظ الموشّحات والقصائد والأدوار والسّماعيات والبشارف والأناشيد الدينية والتي كانت تمتزج فيها العناصر العربيّة والتركية والفارسيّة. فهي ثقافة عربيّة إسلامية شرقية. فلا جرم أن يحتلّ الإيقاع الشرقيّ فيها منزلة مرموقة. فإذا كانت تلك الموسيقى تنهج منهج الإيقاع، وكان شعر الأغاني (بجميع ألوانها) عربيّا إيقاعيا، فإنّه من المفروض أن يسير الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشّعري في ذلك الغناء في خطى متقاربة متناسقة على نحو ما كان دارجا عليه منذ القرون الوسطى.

كذلك كان الغناء في مصر في مطلع هذا القرن. ولكنّ بوادر التجديد لم تلبث أن بدأت تظهر في الأفق على يد سيّد درويش ومحمّد عبدالوهاب ومن جرى مجراهما. فأصابوا تارة وأخطأوا أطوارا رغم عبقريّتهم لنقص معرفتهم بالقيم الحضاريّة الفنّية

للأمّة الإسلامية ؛ الأمر الذي جعلهم ينبهرون بأشكال الموسيقى الغربية من سنفونيا وهرمونيا وغيرها الى حدّ الذّهول عن جواهر الموسيقى العربية من سيكاه وصبا وراست وبيّاتي وحجاز وكرد. وهذه هي المقوّمات الحقيقيّة للموسيقى لأنّها هي المعادن الحرّة التي منها تصنع الأساور والعقود والأكاليل والتيجان.

ولقد شاءت ظروف العصر أن يسير هؤلاء وأشباههم بخطى حثيثة في طريق التغرّب حتّى أقصي العود من الجوقة - يا للسّخافة وانتصبت القيثارة والأورڤ وغيرها وحتّى بعض الآلات النّحاسيّة. ولم يكد يسطع نجم بليغ حمدي وأحمد فؤاد حسن حتّى أصبحت الأغنية المصريّة عبارة عن حلبة سباق يتنافس فيها القوم في عرض ما عندهم من البراعة الفنيّة في العزف والتوزيع وتنويع الآلات وعرض الأزياء وغير ذلك من الأمور الشّكلية. وأمّا اللّحن نفسه فقد أصبح ينضح بالجفاف والسّطحيّة والإبتذال، بعيدا وبعيدا جدّا عن عمق الدّلالة وقوّة العبارة وكلّ ما ألفناه عند رياض السّنباطي وزكريّا أحمد وغيرهما قبل السّتّينات، حتى لقد صارت الأغنية اليوم لا تستمدّ قيمتها من نفسها ولكن من اسم المغنّي الذي يغنّيها والفرقة التي تشرف على أدائها خلافا للأغنية الأصيلة التي تكون قيمتها في نفسها بصرف النظر عن ظروف الأداء.

هذا الإتّجاه الجديد للأغنية الحديثة حاد بالغناء العربي عن مساره الطّبيعي وعن روحه الأصيل. فكان من نتائج ذلك أن انحرف اللّحن عن مقامه وعن إيقاعه لينحصر في حدود الإمكانيات الصّوتيّة للآلات الغربيّة. وكما انحرف اللّحن عن إيقاعه فإنّ الشعر أيضا بدأ يتجافى عن إيقاعه وهو أمر مفهوم لشدّة الإرتباط في الغناء بين حركة اللّحن وحر الشّعر.

وليتّضح التطوّر الحاصل في إيقاع الشّعر في أغاني أم كلثوم يحسن بنا أن نقارن بين الإيقاعات التي استعملت في شعر أغانيها قبل (حبّ إيه) والتي استعملت بعدها. ولئن اخترنا تلك الأغنية بالذّات، فلأنّها هي ما يجسّم نقطة التحوّل في غناء أم كلثوم من اتّجاه التّجديد الواعي الإيجابي الى التجديد اللاّ واعي السّلبي. لقد كانت تلك الأغنية هي أوّل ما غنّته أم كلثوم لعبدالوهاب محمّد وبليغ حمدي ثم فتح الباب بعدهما لغيرهما من الشعراء والملحّنين. ذلك بعد أن كانت أم كلثوم قد عاشت فترة ليست بالقصيرة لا تغنّي إلا من شعر أحمد رامي وبيرم التونسي ومن تلحين رياض السّنباطي

والشيخ زكريا أحمد. فكان فنها معهم يتميز برصانة الأسلوب وفخامة التعبير وصفاء المقام و براعة التصرف بما يتفق والطراز العربي الشرقي الأصيل. فيترافق المقام والإيقاع الشعري فيه في انسجام عجيب. حتى إذا انقضى عهدهم وجاءت (حبّ إيه) وخفقت ألوية بليغ حمدي ومحمّد عبدالوهاب تذبذب فنّ أم كلثوم وتيبّست شرايينه وغلبت عليه الشكلية فإذا هو على نحو ما كان عليه غيره من الغناء «الممكيج» الذي تكدس عليه الألوان والأصباغ لتكسوه ثوب وقار مصطنع. فكأنّ (حبّ إيه) كانت أوّل ضربة سدّدت الى آخر معقل من معاقل الفنّ الغنائي العربي الأصيل في مصر. ثمّ تلاحقت الضربات بعدها حتى أصبحت أغنية أم كلثوم مثل أيّة بضاعة عاديّة لولا أنّ أم كلثوم كانت تنفخ فيها من روحها وتضفي عليها من عبقريّتها ما يجعلها مميّزة عن غيرها.

وكان أبرز ما أساء الى أغاني أم كلثوم في هذه المرحلة الأخيرة من حياتها هو إقحام العديد من الآلات الغربيّة التي تسلّطت على المقام فأفقدته صفاءه وعلى الجملة الموسيقيّة فأفقدتها أخصّ خصائصها (الأرابسك والعمق والتصرّف) ؛ كما أجهزت على النص الشعري فمزّقت إيقاعه وحصرت حركته في عدد محدود من الموازين بعد أن كان يتقلّب في عشرات الإيقاعات.

فإذا نحن تدبّرنا الأغاني التي وضعت قبل (حبّ إيه) وفحصنا ما استعمل فيها من الإيقاعات الشعرية وجدنا واحدا وعشرين إيقاعا. وإذا أحصينا ما استعمل بعدها لم نجد إلا تسعة فقط. وهو تدهور كبير أصاب الإيقاع الشعري بعد أحمد رامي و بيرم التونسي ونقص فادح يستصعب تعويضه وتلافيه. أنظر الجدول الآتي ولاحظ ما وقع إتلافه من الإيقاعات بعد (حبّ إيه).

تطوّر استعمال الإيقاعات .

الإيقاع	قبل حبّ إيه		بعد حبّ إيه	
	الرتبة	نسبة الإستعمال	الرتبة	نسبة الإستعمال
السابغ	1	21%	3	11،4%
الثقيل	2	13%	3	11،4%
المترادف	3	9،3%	-	0،0%
الوافر	4	8،2%	5	8،5%
المرفّل	5	8%	-	0،0%
المشابه	6	6،7%	1	34،2%
الخبب	7	8،2%	2	11،8%
الرّجز	8	5،5%	6	2،8%
المسجّع	9	4،8%	-	0،0%
الموشّى	10	3،2%	-	0،0%
المذيّل	11	3،1%	6	2،8%
الكامل	12	2،4%	6	2،8
المصمودي	13	2،1%	-	0،0%
المقارب	14	1،5%	-	0،0%
المشاكل	15	1،3%	-	0،0%
المجانس	16	1،3%	-	0،0%
المبسّط	17	0،8%	-	0،0%
المديد	18	0،3%	6	2،8%
الموسّط	19	0،3%	-	0،0%
الموفّر	20	0،3%	-	0،0%
الميزان	21	0،3%	-	0،0%
	من 240 نموذجا		من 35 نموذجا	

وتفيدنا الملاحظة أنّ 57٪ من الإيقاعات قد وقع تضييعها بعد (حبّ إيه). وهي خسارة فادحة مني بها الفنّ الغنائي المصري المعاصر. ولو تقصّينا البحث ولاحظنا مسار التطوّر من حيث الإستعمال لوجدنا أن اثنين فقط من الإيقاعات التي كتب لها البقاء سجّلا ازدهارا مرموقا ينبىء لهما بمستقبل عظيم وهما النوخت المشابه والخبب. ولو تساءلنا عن سرّ ذلك لوجدناه كامنا في أن الخبب هو ما يوافق الميزان الغربي 4/2 وأنّ النوخت المشابه هو ما يتلاءم مع الميزان الغربي 4/4 (و يكفي لتحقيق ذلك إضافة قيمة ذات شيلة عند التلحين الى قيمة النوخت) ولم يقض بذلك إلا تسلّط مبدإ الميزان في التلحين وغلبته على مبدإ الإيقاع. وهو منعرج حاسم في تاريخ الموسيقى العربية عامّة والمصرية خاصة يدلّ على انتصار مبدإ الكمّيّة في الفنّ على مبدإ الكيفية.

الفهـــــرس

الصفحة